

GAZETTE
DES
BEAUX-ARTS

Fondée en 1859

JANVIER 1930

A PARIS — Boulevard Saint-Germain, N° 106

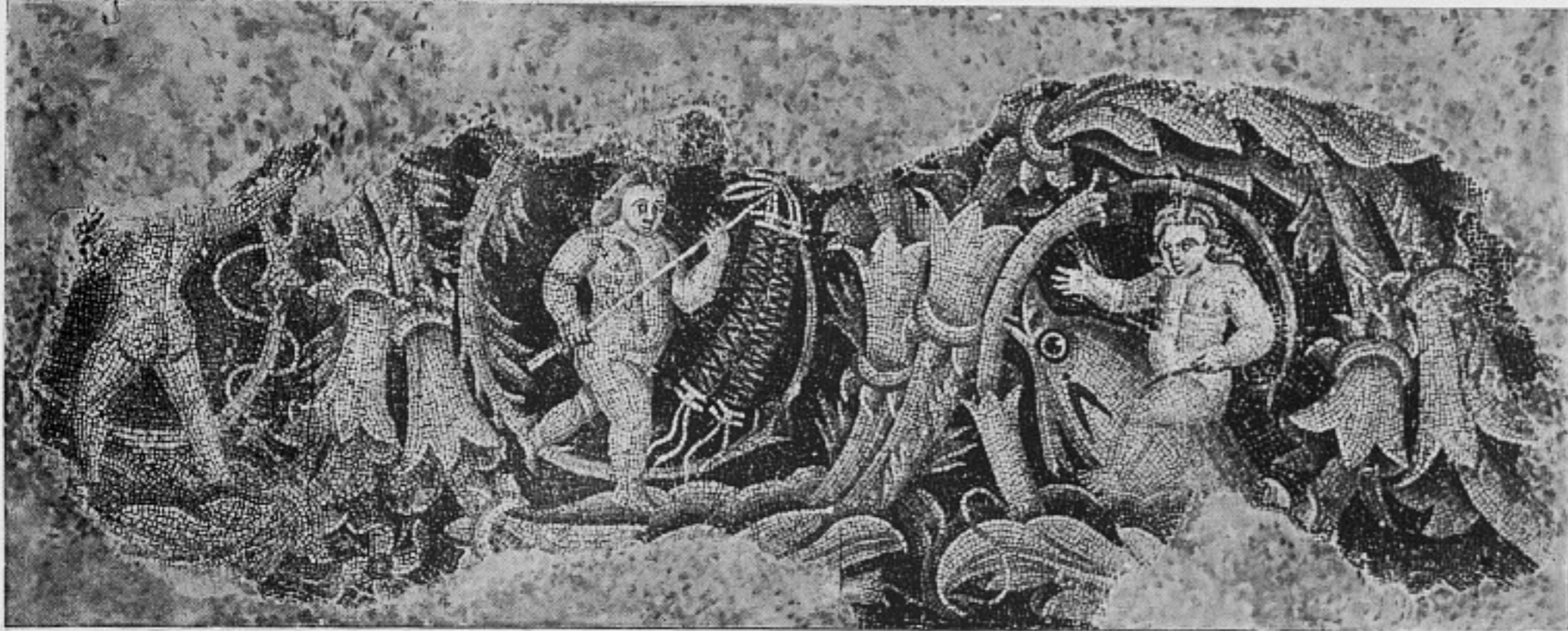


Fig. 1. — Mosaïque de Lecourbe.
(Musée d'Alger.)

L'ART ANTIQUE EN ALGÉRIE

AVANT la conquête et la colonisation romaines, l'Algérie n'avait reçu que dans une mesure très limitée les influences civilisatrices. Tandis que la Tunisie était soumise à l'action immédiate de Carthage, le rayonnement de la culture punique n'avait atteint l'Algérie qu'amorti par la distance et dans quelques régions seulement. Sur la côte s'échelonnaient des comptoirs que des Carthaginois habitaient de façon permanente ou visitaient périodiquement ; mais on ne s'y occupait guère que de transactions commerciales, et l'art s'y réduisait au minimum exigé par les pratiques religieuses et funéraires. Les nécropoles puniques de la côte algérienne — celles de Collo, de Djidjelli, de Gouraya — n'ont livré aucun objet qui s'élève au-dessus de la pacotille courante ; un petit fragment de sarcophage anthropoïde, découvert à Cherchell, ne rappelle que de fort loin les beaux sarcophages que des Grecs fabriquaient pour les Carthaginois riches. Hippone — à côté de Bône — fut sans doute le plus important des ports algériens où trafiquèrent les Carthaginois ; mais le mur de grandes pierres dont on leur attribuait la construction et qui, si cette ancienneté avait été confirmée, aurait été le témoin le plus monumental du séjour des Carthaginois en Algérie, est apparu comme d'époque romaine quand des fouilles, en ces dernières années, l'ont dégagé jusqu'à la base.

A vrai dire, si l'Algérie préromaine a connu l'art punique, où les traditions sémitiques se combinent avec des emprunts faits à l'hellénisme et notamment

à l'hellénisme de la Sicile et de l'Italie méridionale, ç'a été moins par le contact direct des Carthaginois que par la volonté des princes numides. Masinissa est le plus célèbre, celui qui fut le plus capable de concevoir de larges idées politiques et de les réaliser avec méthode; mais il n'est pas le seul qui se soit efforcé d'initier ses sujets à la civilisation plus haute dont l'Afrique carthaginoise leur fournissait l'exemple. Avant lui comme après lui, à l'Ouest, en pays

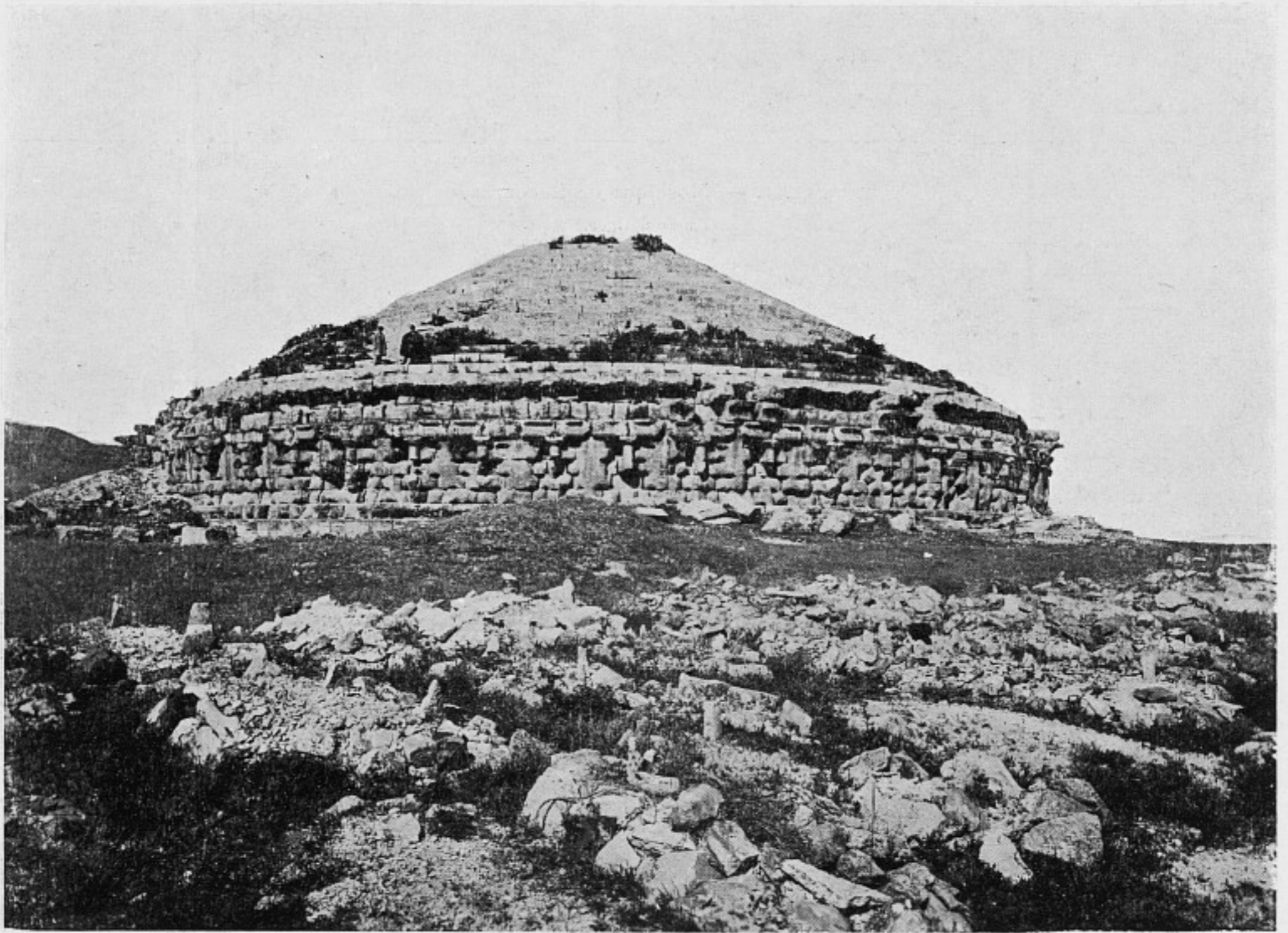


Fig. 2. — Le Médracen.

maurétanien, comme à l'Est, en pays numide, des rois berbères ont encouragé la diffusion de la langue punique, ont vu avec bienveillance se propager les cultes carthaginois, ont appliqué des procédés carthaginois pour mettre leur royaume en valeur. C'est avant tout la prospérité matérielle qu'ils ont cherché à créer : quand ils frappaient des monnaies inspirées de types puniques, ils désiraient qu'elles fussent des instruments commodes pour les échanges, et nullement des œuvres d'art. En outre, s'ils ont pu entraîner à leur suite vers l'imitation de Carthage la noblesse qui les entourait, la masse du peuple n'a été

que partiellement et superficiellement touchée par leurs leçons. Néanmoins, grâce à eux, grâce à leur propos délibéré d'introduire peu à peu chez les Berbères le bien-être et le luxe, l'Algérie possède des monuments construits au cours des trois siècles précédant l'ère chrétienne, dont les architectes ont cherché à la fois la grandeur de l'ensemble et l'élégance de la décoration. Ce sont les tombeaux royaux connus sous les noms de « Médracen » (près de Batna), de

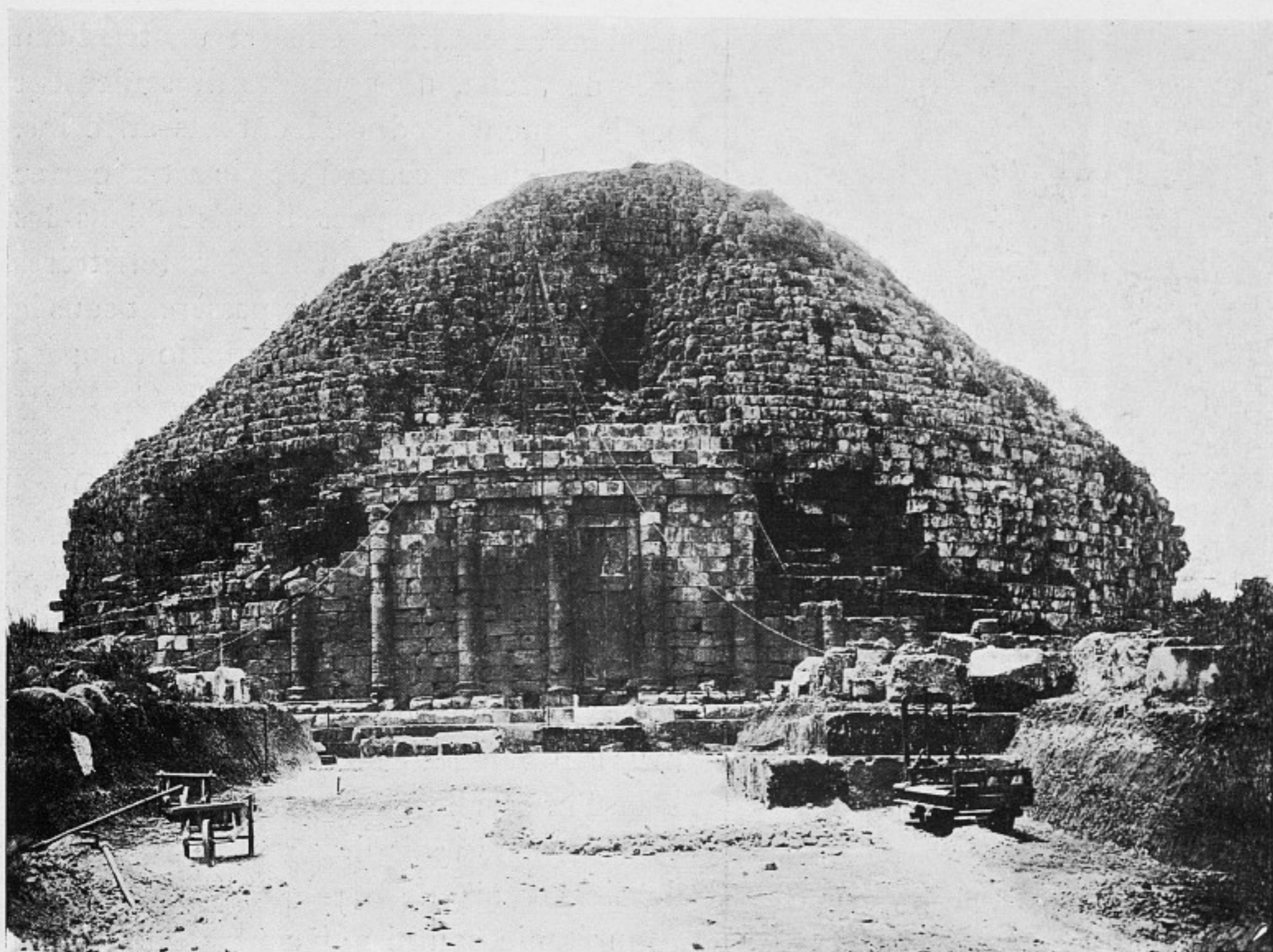


Fig. 3. — Tombeau de la Chrétienne.

« Souma du Khroub » (près de Constantine) et de « Tombeau de la Chrétienne » (à l'Ouest d'Alger) : le nom anachronique de celui-ci lui a été donné par les musulmans, qui ont pris pour des croix les moulures des fausses portes sculptées sur la partie inférieure de l'édifice. Enumérés ci-dessus dans l'ordre chronologique, ces monuments manifestent l'existence de deux tendances diverses dans les tentatives des princes berbères pour acclimater un art autour d'eux. Au Médracen et au Tombeau de la Chrétienne, un décor architectural de style gréco-punique, appliqué sur un cylindre que surmonte un cône à gradins,

habille d'un revêtement régulier, qui voudrait être classique, une vaste tombe de tradition autochtone, assimilable aux tumulus de pierres sous lesquels les Berbères, depuis les temps les plus anciens, ensevelissaient leurs morts. La

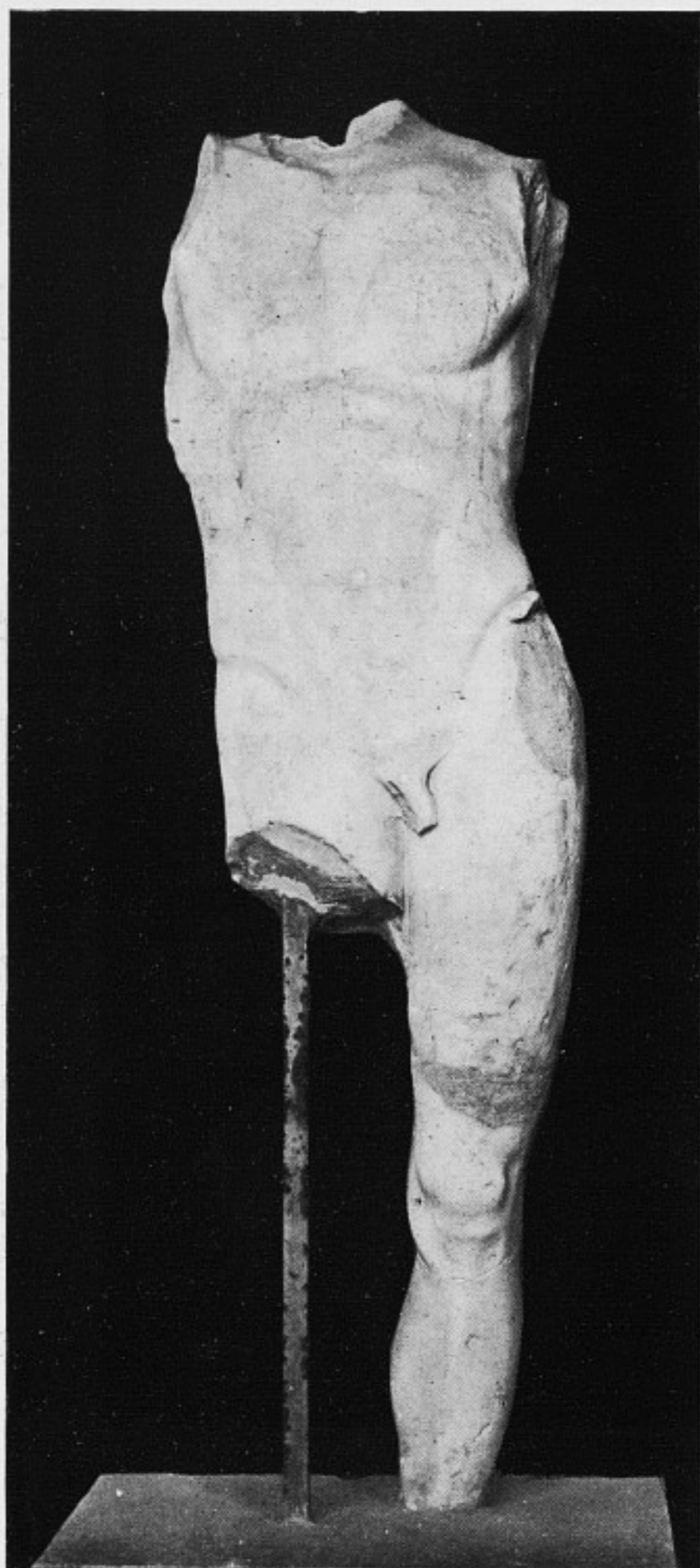


Fig. 4. — Éphèbe.
(Musée de Cherchell.)

Phot. Eichacker.

Souma du Khroub, qui est peut-être le tombeau de Masinissa, mort en 148, est beaucoup plus indépendante des habitudes indigènes : par la disposition générale et par l'ornementation, elle est un tombeau grec de Sicile, un peu alourdi seulement par la gaucherie des exécutants africains.

Un commencement de vie artistique se dessinait ainsi en pays berbère, dans les résidences royales, quand les territoires correspondant à l'Algérie passèrent sous la domination de Rome. L'annexion s'opéra en deux étapes : en 46 avant J.-C., César réduisit en province la partie orientale, jusqu'à l'embouchure de l'Ampsaga (Oued el Kebir, à l'Est de Djidjelli) ; en 40 après J.-C., Caligula fit périr le prince berbère, Ptolémée, qui, sous le protectorat de Rome, régnait de l'Ampsaga à l'Atlantique, et l'Ouest de l'Algérie forma désormais la province de Maurétanie Césarienne. Dans l'intervalle, pendant quarante-sept ans (des derniers mois de 25 avant J.-C. aux derniers mois de 23 après J.-C.), cette Maurétanie, soumise au contrôle de Rome, avait eu pour roi Juba II, père du Ptolémée que Caligula devait mettre à mort ; et l'action personnelle de Juba II avait créé dans sa capitale Césarée, aujourd'hui Cherchell, une magnifique floraison d'art.

Élevé à Rome, Juba, de l'éducation qu'il y avait reçue avait surtout retenu les éléments helléniques. Son mariage avec une fille d'Antoine et de Cléopâtre avait encore renforcé son inclination pour la culture grecque dont l'Égypte était un des plus brillants foyers. Il eut à cœur de civiliser ses sujets, et voulut en particulier que la ville où il habitait

pût soutenir la comparaison avec les villes de Grèce et d'Italie. Les ressources financières dont il disposait étaient abondantes; parmi les Grecs dont il s'entourait, il y eut sans doute des artistes qui le conseillèrent bien; enfin lui-même, selon toute vraisemblance, avait du goût, et savait choisir.

Il acheta ou commanda de nombreuses statues pour orner le palais, les temples, tous les édifices de style grec qu'il faisait élever dans Césarée et dont quelques-uns sont représentés sur ses monnaies. C'est vraiment à lui que nous devons l'admirable collection de marbres qui emplit le Musée de Cherchell, et qui se complète encore par des trouvailles conservées les unes au Louvre, les autres au Musée d'Alger. Beaucoup d'entre ces statues sont, de façon certaine ou probable, contemporaines de Juba; les autres sont venues, après sa mort, continuer la tradition d'art qu'il avait fondée dans sa ville et que la mort du fondateur n'abolit point. Il semble qu'il ait aimé les œuvres auxquelles une note d'archaïsme donne une force et une séduction particulières : c'est dans ce groupe que se placent les plus belles pièces du Musée de Cherchell, torse d'éphèbe, Caryatide, Apollon. Mais il s'était procuré aussi, en excellentes copies exécutées par des statuaires grecs, des œuvres des écoles de Phidias, de Praxitèle et de Pergame. De bons sculpteurs vinrent faire son portrait, celui de sa femme et celui de son fils. Une grande statue cuirassée, dont la tête manque, mais qui presque certainement est une effigie d'Auguste, s'inscrit, parmi les œuvres d'art augustéen, au même rang que les meilleures sculptures de Rome.

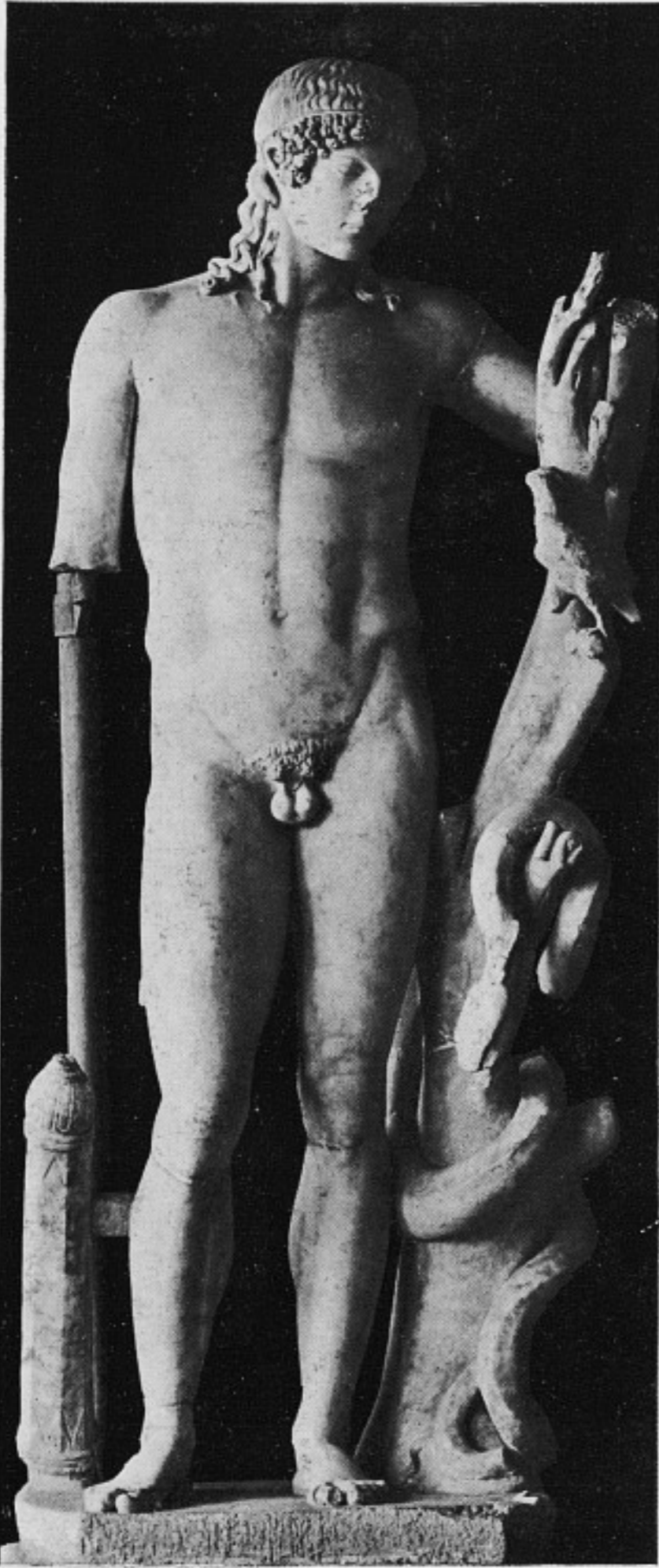
Ainsi, à la veille d'être régi par l'autorité directe de Rome, ce coin privilégié de Maurétanie était, par la régularité classique de ses monuments et surtout par la beauté des sculptures qui les paraient, l'égal des centres artistiques les plus renommés. Dans la région que les conditions géographiques prédestinaient à être



Phot. Eichacker.

Fig. 5. — Caryatide.
(Musée de Cherchell.)

le siège de la capitale de l'Algérie, rôle dans lequel Alger a succédé à Cherchell, sur une côte propice aux relations avec l'Italie, la Provence et l'Espagne, le peuple de statues réuni par Juba offrait aux autres villes maurétaniennes ou numides, dès les premières années de notre ère, un radieux exemple et une attrayante leçon.



Phot. Eichacker.

Fig. 6. — Apollon.
(Musée de Cherchell.)

L'exemple et la leçon ne furent suivis que rarement et de loin. Il faut l'avouer loyalement si l'on étudie avec impartialité l'art antique en Algérie : le miracle de Cherchell ne s'est renouvelé en aucun autre point, et l'impression que laissent les antiquités de l'Algérie en général est très inférieure à celle qu'emporte le visiteur du Musée de Cherchell.

L'art est un luxe, une activité de jeu ; on ne peut guère y songer tant que des besoins immédiats, urgentes, s'imposent pour assurer l'existence matérielle, la vie élémentaire et quotidienne. Or la colonisation et la mise en valeur de l'Algérie ont été des œuvres longues et dures. Il y avait à lutter contre l'hostilité et le mauvais vouloir des indigènes, contre les fauves, contre les surprises du climat, contre les difficultés de toute sorte que le pauvre outillage antique avait grand'peine à surmonter. D'innombrables efforts anonymes ont défriché la brousse, multiplié les champs de blé, les vignobles et les olivettes, apprivoisé et discipliné les indigènes, créé ou bien agrandi les agglomérations urbaines. A la fin du second siècle et au début du troisième, sous les derniers Antonins et sous les Sévères, cette entreprise, dans l'ensemble, avait été

menée à bien ; la police était régulière, l'activité économique prospérait ; il y avait beaucoup de villes, organisées à la romaine, avec des magistrats et un conseil municipal qui veillaient au bon fonctionnement des services publics et à l'entretien des édifices ; des familles riches ou aisées vivaient dans ces

menée à bien ; la police était régulière, l'activité économique prospérait ; il y avait beaucoup de villes, organisées à la romaine, avec des magistrats et un conseil municipal qui veillaient au bon fonctionnement des services publics et à l'entretien des édifices ; des familles riches ou aisées vivaient dans ces

villes ou dans de grandes maisons de campagne. Bien des Africains avaient maintenant les loisirs et les revenus qui permettent de s'intéresser aux arts.

Mais, à cette date où l'Afrique était mûre pour une vie artistique, l'art romain glissait vers la routine et la décadence. Sous les derniers Antonins la sculpture est académique et froide, sans originalité créatrice. Sous les Sévères un mauvais goût et une maladresse barbares s'annoncent déjà dans l'embarras de la composition, la surcharge des ornements, les fautes choquantes de métier. Cet art tardif, qui pêche tantôt par la sécheresse et tantôt par la confusion, est celui qui s'est proposé à l'imitation des Africains, à l'époque où leur activité de constructeurs et de décorateurs a été la plus grande.

Encore les artistes de ce temps, en Asie, en Grèce et en Italie, étaient-ils soutenus par une tradition, travaillaient-ils au milieu d'œuvres plus anciennes dont ils subissaient consciemment ou non l'influence. En Afrique, ce contre-poids aux tendances récentes était beaucoup plus faible, et souvent manquait tout à fait. Le nombre des Italiens immigrés en Afrique était très petit : dans la population de l'Afrique romaine les Africains d'origine étaient en immense majorité. Ils ont suivi en provinciaux les modes contemporaines, plus portés à en exagérer qu'à en corriger les défauts.

A vrai dire, il existait certainement un art populaire, autochtone, qui s'exprimait dans des céramiques, dans des ouvrages en bois, des vanneries, des tissus, et qui aurait pu mettre dans l'art d'importation romaine un élément original. Mais



Phot. Eichacker.

Fig. 7. — Auguste.
(Musée de Cherehell.)

la fusion ne s'est pas faite entre cet art indigène et l'art importé : en général les deux courants ont circulé sans se rencontrer dans deux couches diverses de population, l'une rurale et pauvre, l'autre citadine et bourgeoise. La conception berbère de l'ornementation n'apparaît qu'exceptionnellement, dans les détails ou la facture de quelques reliefs religieux ou funéraires; elle ne s'est affirmée avec plus de force et de netteté qu'à la période de désagrégation de la vie et de l'art

antiques, dans le décor sculpté des monuments chrétiens.

Pour ces raisons, l'art romain d'Algérie est, dans l'ensemble, assez banal; la plupart des œuvres sont sorties d'une production courante, industrialisée. C'est un art d'où la personnalité de l'artiste est presque toujours absente.

Les techniciens qui se sont le mieux acquittés de leur tâche sont les architectes, dont le rôle était capital: il s'agissait, en bâtissant des villes de type romain, avec des rues à portiques, des lieux de délibération et de réunion, des ensembles décoratifs, des installations confortables dans les édifices publics et les maisons privées, d'attirer et d'attacher les Africains à la



Fig. 8. — Tébessa. Arc de Caracalla.

civilisation romaine, de les inviter au stade supérieur de développement que la vie urbaine représentait. Les constructeurs des colonies et des municipes ont su tirer parti des terrains et des paysages; ils ont assoupli les maximes générales de l'urbanisme romain pour les adapter aux circonstances locales, relief du sol ou présence d'habitations plus anciennes. Ils ont ménagé de belles perspectives, dressé des colonnades de temples en haut de larges escaliers, des arcs à l'entrée des villes ou des forums, des fontaines à jeux variés, des thermes à voûtes énormes. Cependant il faut noter dans l'exécution des imperfections ou des négligences.



DJEMILA. TEMPLE DES SÉVÈRES.

Des angles qui devraient être droits ne le sont pas rigoureusement; un appareil médiocre de moellons, économique et rapide, est employé volontiers, la pierre de taille, dans ce cas, n'apparaît que de place en place sous forme de chaînages. Souvent la mauvaise qualité des matériaux complique beaucoup les problèmes que pose la conservation des monuments romains exhumés en Afrique. Il faut se souvenir aussi, dans les restitutions ou les restaurations de ces monuments, que les



Fig. 9. — Mosaïque de Mrikeb Thala : *Dédale et Pasiphaë*.
(Musée d'Alger.)

hommes qui les ont élevés n'avaient pas reçu l'enseignement de notre École des Beaux-Arts : les canons de l'architecture classique ne sont pas toujours respectés. Les villes romaines d'Afrique devaient donner à ceux qui y circulaient une impression d'ordre et de confort, mais il ne faut pas les imaginer trop splendides, ni se servir d'elles comme d'un terme de comparaison pour abaisser l'œuvre de la colonisation d'aujourd'hui. Nos villes modernes d'Algérie, avec leurs rues bordées d'arcades et leurs édifices publics disposés symétriquement autour de grandes places, avec les placages ou les enduits destinés à faire illusion sur la

richesse réelle des matériaux, continuent fidèlement les villes antiques, et, à y bien réfléchir, la glorification de Timgad et de Djemila, colonies romaines,



Fig. 10. — L'enfant à l'aiglon, provenant de Lambèse.
(Musée d'Alger.)

tourne à l'éloge de Batna et de Sétif, sous-préfectures françaises.

Sculpteurs et mosaïstes ont travaillé dans le même esprit que les architectes, pour donner à la vie africaine un décor romain. Exécutées en grand nombre, les statues de divinités, d'empereurs ou de personnages municipaux sont pour la plupart des œuvres d'atelier, plus ou moins adroites suivant la qualité du praticien. Les mosaïques abondent en Afrique plus qu'en aucune autre partie du monde impérial ; mais souvent elles traitent des sujets dont les répliques fort semblables ont été trouvées en Italie ou dans d'autres provinces : les mosaïstes ont travaillé d'après des recueils de modèles qui circulaient indifféremment dans les chantiers de toutes les régions. C'est le cas pour beaucoup de tableaux mythologiques, notamment pour ceux qui représentent les divinités marines, thème favori des déco-

rateurs dans les grandes salles des thermes et les maisons luxueuses.

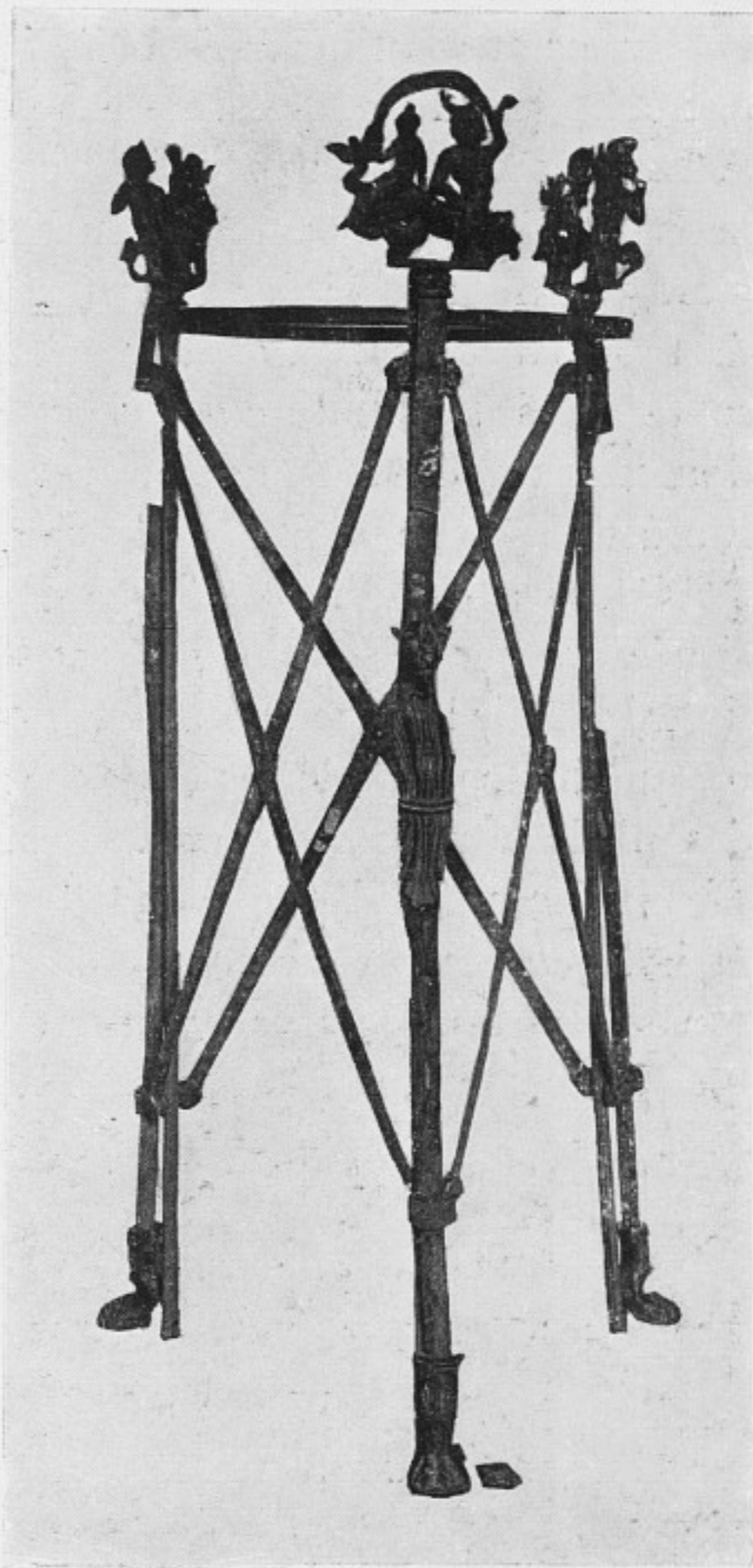
Sur l'aspect général et le niveau moyen de l'art romain en Algérie on ne peut donc porter un jugement très admiratif. Mais il ne faut pas méconnaître que pour beaucoup de ces monuments l'intérêt documentaire compense en quelque

mesure l'imperfection esthétique, et qu'en outre il y a, se détachant de la masse, des exceptions qui sont d'heureuses réussites.

C'est ainsi qu'à Cherchell, une mosaïque représentant le foulage des raisins, et surtout une mosaïque où sont figurées des scènes de culture — labourage et semailles, travail de la vigne — sont d'une exécution libre et vivante, en même temps qu'elles fournissent aux archéologues de précieux renseignements. Ailleurs qu'à Cherchell, il arrive que le dessin soit moins sûr, mais que la valeur du document ne soit pas moindre : par exemple, à Bône, dans un pavement représentant la capture des fauves destinés aux jeux de l'amphithéâtre ; en diverses localités, dans des scènes de chasse ou de vie rurale.

Parmi les mosaïques à sujet mythologique, il en est qui, tout en répétant des motifs consacrés par l'usage, témoignent d'une virtuosité rare, d'une finesse extrême dans l'arrangement des teintes : telles les Néréides qui décoraient une belle maison de Lambèse, et qu'accompagne, par dérégation à l'anonymat habituel, une signature d'artiste, celle du Grec Aspasio. D'autres scènes sont de celles qui, dans le répertoire des mosaïques anciennes, ne sont représentées que par un petit nombre d'exemplaires. La conversation entre Dédale et Pasiphaé, figurée sur une mosaïque de Mrikeb Thala (département de Constantine), appartient à cette catégorie ; elle est remarquable en outre par la clarté de la composition et la franchise du modelé.

Enfin les combinaisons de motifs ornementaux — géométriques ou floraux, ou encore rinceaux animés de personnages — qui servent d'encadrement aux tableaux ou qui, comme une sorte de tapis, recouvrent tout le pavement d'une salle, manifestent souvent beaucoup d'habileté technique, un sens très juste des lignes et des couleurs.



Phot. Eichacker.

Fig. 11. — Trépied provenant de Tigava.
(Musée d'Alger.)

Quant aux œuvres plastiques, les meilleures sont à chercher, non point dans les édifices publics et les sculptures monumentales, mais dans le décor et le mobilier des demeures particulières. L'élite de la société africaine, composée de sénateurs et de chevaliers qui avaient voyagé à travers l'Empire, se satisfaisait à moins bon compte que la foule des Berbères romanisés ; elle avait le souci de l'élégance et s'entourait d'objets bien choisis. Les découvertes les plus notables ont été faites dans les ruines des villes où séjournaient de hauts fonctionnaires. A Lambèse, où résidait le légat commandant la légion d'Afrique et gouvernant la Numidie, les œuvres de qualité supérieure sont relativement nombreuses : c'est « l'enfant à l'aiglon », excellente statuette de bronze fondue au siècle des Antonins d'après un modèle hellénistique ; ce sont les statuettes de bronze, représentant des figures du culte isiaque, qui ornaient un coffret servant de chapelle domestique ; c'est, trouvée récemment, une pyxide de bronze où l'on voit, en incrustations de nielle et d'argent, des personnages du cycle dionysiaque.

Ce n'est pas d'un chef-lieu de province, mais d'une ville modeste, Tigava, située dans la vallée du Chéelif et vivant de la culture des céréales, que provient un trépied de bronze aujourd'hui reconstitué au musée d'Alger. C'est avant tout un meuble commodément agencé ; mais on a voulu qu'il fût décoré, et chacun des pieds a pour sommet un groupe composé d'un Triton et d'une Néréide. L'objet ne prétend pas au grand art, mais il en conserve le souvenir et le reflet. Il indique assez exactement dans quelle mesure la vie des colons africains, tournée surtout vers les améliorations matérielles et les avantages positifs, a fait une place aux soucis d'art et de beauté.

* * *

Toute étude sur l'art antique doit se terminer par une réserve : peut-être des découvertes à venir apporteront-elles des données nouvelles et modifieront-elles nos idées. Il semble bien pourtant que, dans les grandes lignes, la notion de ce qu'a été l'art antique en Algérie soit durablement acquise.

Aucune étude des antiquités d'Algérie n'a été possible avant 1830. Depuis cent ans, beaucoup de monuments ont été décrits ou recueillis ; les découvertes de détail ont été très nombreuses ; plusieurs villes romaines ont été et sont encore le lieu de fouilles étendues. Un répertoire complet des monuments publiés ou simplement signalés, jusqu'en 1911, est contenu dans les notices de l'*Atlas archéologique de l'Algérie* de M. Stéphane Gsell. Les fascicules concernant les musées algériens, dans la série des *Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie*, présentent les pièces principales.

La continuation des recherches est d'autant plus nécessaire que les progrès de la colonisation sont un péril pour les restes antiques. Avant 1830, l'inertie des habitants laissait les ruines telles qu'elles étaient depuis des siècles, exposées aux seules dégradations des agents naturels, et d'ailleurs enfouies le plus souvent sous une couche de terre qui les protégeait. La colonisation française, étant plus active, est plus dangereuse. Les ruines romaines ont trop souvent servi de carrières, car, par la force des choses, les points où s'établissent nos colons coïncident fréquemment avec ceux où se trouvaient les agglomérations antiques : ce sont des sites imposés par la qualité des terres, les facilités d'accès, les ressources en eau. Toute ferme qui se bâtit, toute route qui s'empierre est une menace pour les ruines situées dans le voisinage. D'autre part, le nombre et la dispersion de ces ruines sont tels qu'il est difficile de les faire surveiller de façon permanente et efficace.

Pour limiter le plus possible les pertes inévitables, il faut fouiller méthodiquement les principales agglomérations romaines, là où elles ne sont pas recouvertes par une ville moderne, faire appel à la collaboration et à la bonne volonté

de tous pour que les découvertes fortuites soient signifiées, recueillir dans les musées, en règle générale, les sculptures et les mosaïques, condamnées à la destruction quand on les laisse dans le sol après les avoir dégagées. Plus que l'histoire de l'art, l'épigraphie et les branches mineures de l'archéologie ont à attendre de ces travaux un profit appréciable ; mais tout ce qui précise pour nous l'image de l'Afrique ancienne, de son activité économique, de la vie quotidienne qu'on y menait, précise en même temps, éclaire et confirme ce que nous savons de son art ; car elle le cultiva, non pour lui-même, mais comme l'accessoire obligé d'une existence aisée et bourgeoisement respectable.



Fig. 12. — Groupe décorant un trépied, provenant de l'ancienne Tigava. (Musée d'Alger.)

L'ART MUSULMAN EN ALGÉRIE



Fig. 1. — Grande mosquée d'Alger.
Panneau de la chaire (1097).

Il est peu de domaines qui aient, autant que l'art musulman, sollicité depuis quelques années l'attention des archéologues et des historiens de l'art. Les uns en ont recherché les premières manifestations aux confins du désert de Syrie et sur les bords de l'Euphrate; d'autres en ont étudié l'épanouissement au Maroc et en Espagne; d'autres encore — et non des moindres — en ont révélé les prolongements inattendus dans le décor de nos cathédrales. Le goût du bibelot et les albums de documents ont fait pénétrer dans le grand public des notions plus claires sur les périodes et les écoles. L'art musulman,

que l'on avait cessé de nommer l'art arabe, est apparu divers dans le temps et l'espace et sujet à des renouvellements partiels ou complets.

Art éclectique, comme on l'a dit, d'autant plus accueillant qu'il est apparu tardivement dans des pays riches de traditions anciennes, il a subi dès le berceau l'influence de l'art chrétien de Syrie et de l'art sassanide de Perse; il en a adopté les grandes formes, les techniques et le parti pris décoratif. A peine constitué, n'ayant pas encore digéré ces emprunts, il s'est répandu à travers des pays très variés, où de nouvelles influences l'attendaient. Pendant quelque temps, il a conservé la marque très nette de son origine syrienne et mésopotamienne; puis il s'est enraciné et diversifié. Des écoles ont dégagé leur individualité propre : l'école persane s'est affirmée avec son goût de la parure colorée appliquée aux édifices, son sens de la réalité vivante dans les arts graphiques, cependant

que l'école syro-égyptienne mettait en œuvre la belle pierre bien taillée, n'admettait qu'une polychromie discrète, un décor élégant et sobre, et que l'école hispano-maghrebine, simple d'ordonnance, peu soucieuse de la noblesse de la matière, semblait rechercher une ornementation ingénieuse, de plus en plus éloignée de la nature. Le triomphe des Turcs est venu renouveler en partie cet art multiple; plus récemment, il s'est ouvert aux influences européennes.

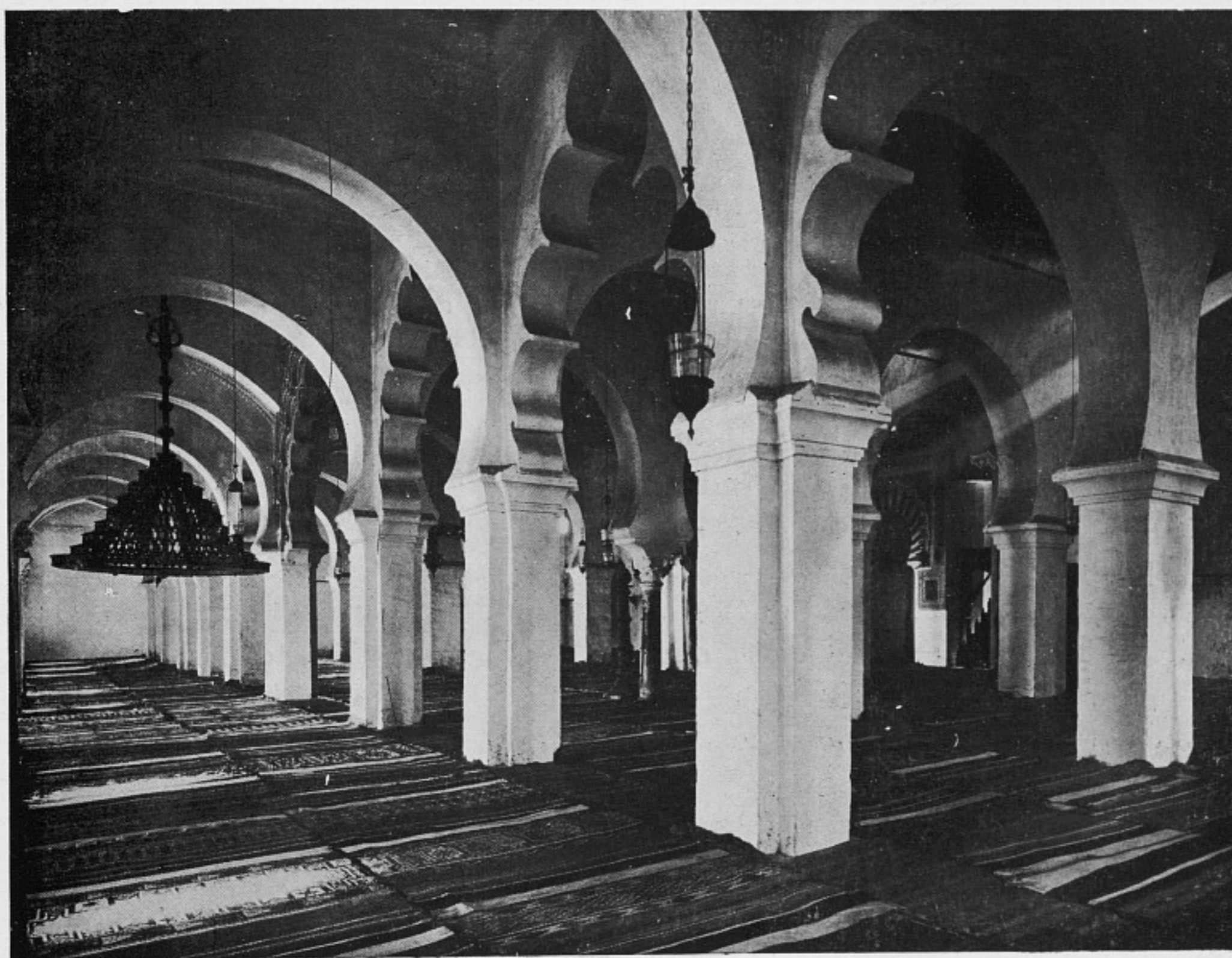


Fig. 2. — Grande mosquée de Tlemcen.

Toutes les régions de cette longue zone qui constitua la terre d'Islam ont eu leur part dans cette évolution; il n'est guère de pays musulman où l'on ne puisse en reconnaître les traces. Bien que ces traces ne soient pas particulièrement abondantes en Algérie, elles méritent cependant d'être signalées à l'attention de ceux qui se proposent de visiter la grande colonie nord-africaine pour y fêter le centenaire de son annexion.

Le Moyen Age musulman pas plus que l'Antiquité n'a connu un art pro-

prement algérien. Au reste, le nom même d'Algérie n'est alors qu'une expression vide de sens. Du VII^e au XVI^e siècle, ce pays n'a rien d'une individualité politique, et Alger n'y joue aucun rôle. Les frontières des royaumes de Tiaret, de Bougie, de Tlemcen, ne coïncident pas avec celles qui figurent sur nos cartes modernes. L'Algérie compte encore moins comme patrie d'un art unique et bien à elle. Ses centres urbains, d'ailleurs peu nombreux, n'ont pas une civilisation originale. Les vrais foyers d'art sont aux deux extrémités de la Berbérie: d'abord en Tunisie, plus tard au Maroc et en Espagne. C'est de l'Est, puis de l'Ouest que l'Algérie reçoit l'art de ses villes; et cela ne laisse pas de conférer à ce pays moyen, à cette zone intermédiaire, un intérêt très particulier. Quelque clairsemées qu'y soient les œuvres, elles nous permettent de suivre les étapes de l'évolution générale; elles ajoutent à notre connaissance des périodes successives.

La liaison du premier art musulman avec l'art chrétien, le mélange des formules importées avec les traditions locales, s'expriment dans les fragments exhumés à Sédrata, près d'Ouargla. Au début du X^e siècle, un petit groupe de dissidents, que la conquête fatimite avait chassés de leur royaume de Tiaret, vint « en se guidant sur les étoiles », se réfugier dans cette oasis du désert algérien, à 600 kilomètres d'Alger. Il y a une trentaine d'années, Paul Blanchet entreprit de désensabler Sédrata. Plusieurs vastes demeures apparurent, avec leurs chambres et leurs portiques s'ouvrant sur des cours. Ces habitations rappellent par plus d'un trait celles que des fouilles plus récentes nous ont fait connaître tant au vieux Caire qu'à Samarra, la ville abbassite des bords de l'Euphrate. L'influence mésopotamienne se révèle dans le plan et dans le décor; mais ce décor taillé dans le plâtre, qui ne connaît pas encore l'arabesque musulmane, trahit plus nettement encore sa parenté avec l'art chrétien d'Égypte. « Art roman d'Afrique », disait Paul Blanchet en parlant de Sédrata. L'appellation conviendrait peut-être mieux à celui qui s'affirmait en Tunisie, une cinquantaine d'années plus tôt. En dépit de son imprécision, elle a le mérite d'exprimer cette parenté curieuse que l'héritage de Rome, enrichi d'apports orientaux, crée entre les arts chrétiens et musulmans mal individualisés.

Un siècle à peine après Sédrata, l'art musulman apparaît dégagé des traditions romaines qui le rapprochaient de nous. Et l'Algérie permet encore de constater ce renouvellement. La Berbérie a vu s'écrouler les petites dynasties du IX^e siècle et se fonder modestement, clandestinement pour ainsi dire, cette puissance des Fatimites, qui, transportée au nouveau Caire, y rayonnera pendant deux siècles d'un incomparable éclat. Des Fatimites eux-mêmes, l'Algérie ne conserve rien — à peine quelques ruines indistinctes dans les montagnes au nord de Cons-

tantine — mais les émirs Çanhaja, auxquels ils confièrent la défense et l'administration du pays, quand eux-mêmes émigrèrent vers l'Égypte, ont laissé des traces de leur activité. L'Algérie en a même gardé davantage — tout au moins de plus monumentales — que la Tunisie, qui pourtant leur dû beaucoup.

Le pays moyen était d'abord le berceau de ces tribus guerrières. Leur premier retranchement, Achir, se dressait dans les montagnes au Sud-Ouest d'Alger. En attendant qu'on en étudie les ruines, c'est surtout à la Qal'a (citadelle) des Beni Hammad, fondée vers 1007 par une de leurs familles, que l'on peut espérer les connaître. Comme Achir, la Qal'a est une cité montagnarde ; son enceinte de pierre brute, couronnant les escarpements, escalade une hauteur qui domine de loin la dépression du Hodna, au sud de Bougie. Un donjon surplombant un ravin et le minaret d'une mosquée se dressaient seuls dans le paysage dénudé, lorsque en 1908 le général de Beylié, l'historien de « l'habitation byzantine », y entreprit des fouilles. Le plus grand des palais, large de 67 mètres, se développe sur une pente fort roide de 159 mètres de long. La

partie principale — le Dar-el-Bahr — comporte deux vastes espaces libres ; l'un était occupé par une cour, l'autre par un énorme bassin, qu'emplissaient les eaux descendues de la montagne. Dans une partie plus retirée, les hôtes du Dar-el-Bahr avaient leurs bains privés, comme ceux de l'Alhambra. Tout un ensemble un peu désordonné de pavillons, d'habitations, de magasins et de citernes, sans doute entremêlés de jardins, occupaient le reste de l'enceinte royale.

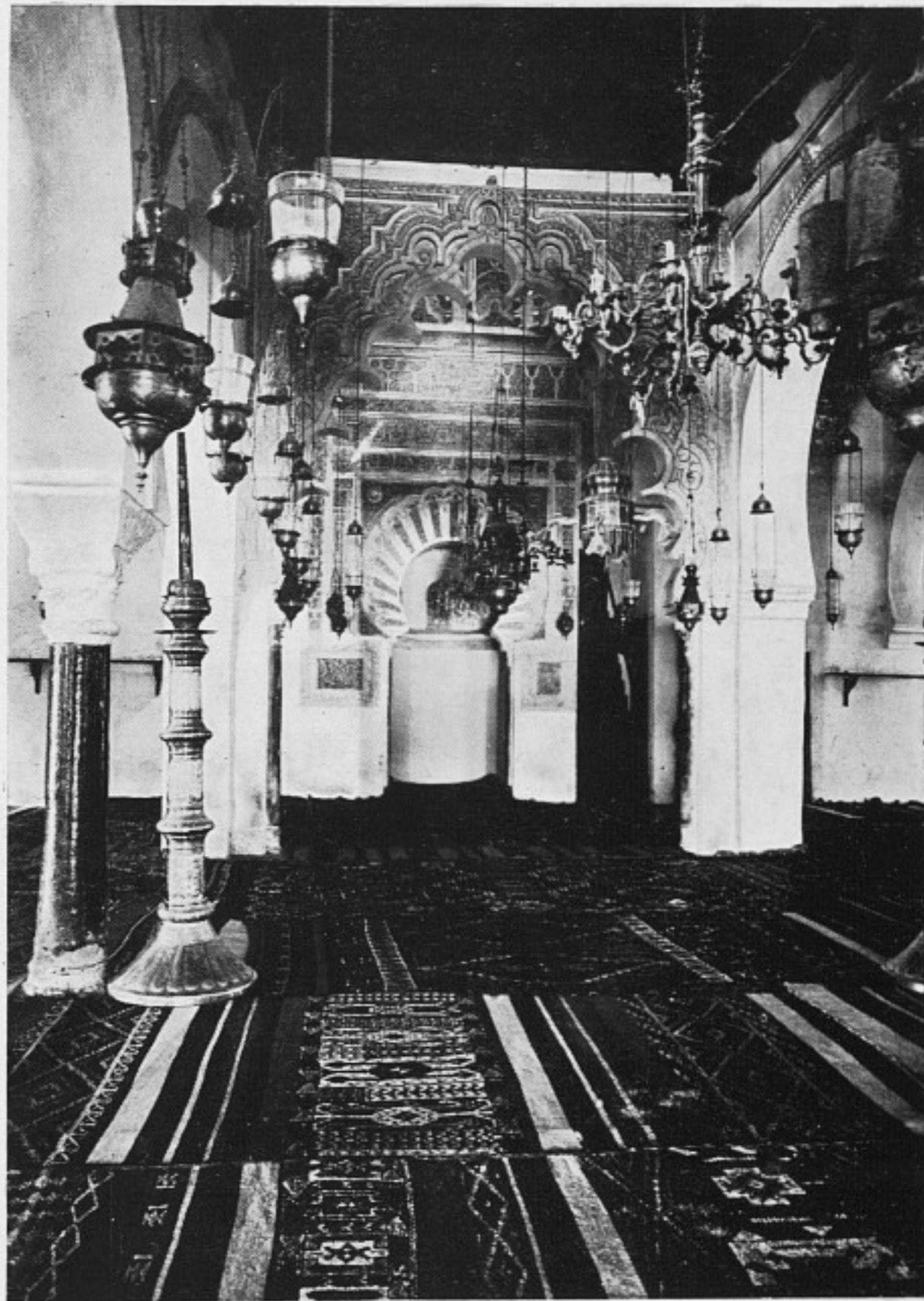


Fig. 3. — Grande mosquée de Tlemcen.

Quel était l'aspect de ces édifices, dont les fouilles ont permis de déchiffrer le plan ? Des textes et ce qui subsiste du palais du Fanal nous aident à l'imaginer. Ce beau donjon du Fanal, aux faces flanquées d'avant-corps rectangulaires, est entièrement « cannelé » de minces et hautes niches, que coiffait un bloc de pierre creusé d'alvéoles rayonnantes. Les textes nous parlent de coupoles couronnant l'édifice, et nous nous les représentons comme des dômes

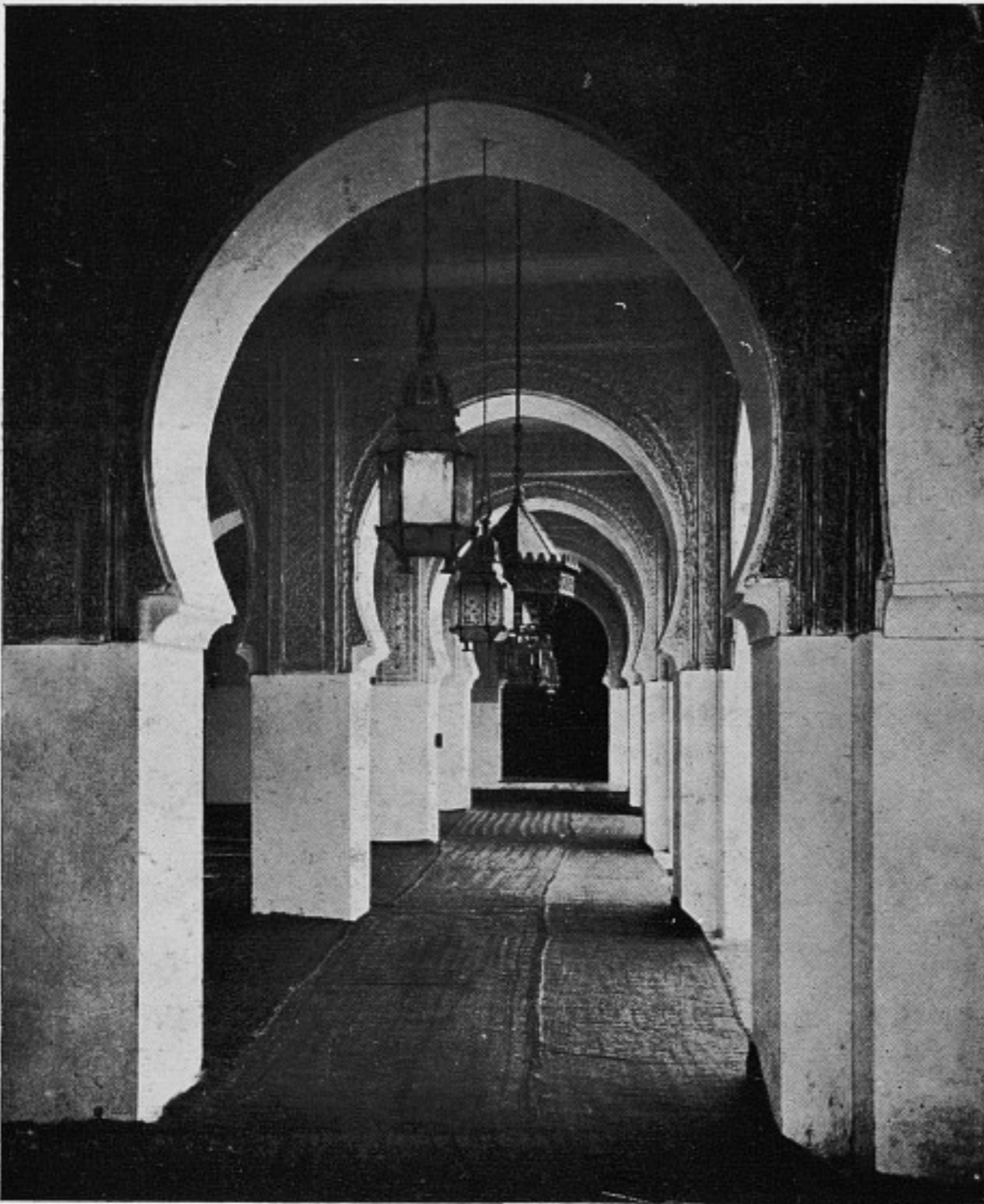


Fig. 4. — Mosquée de Sidi bou Medine.

hémisphériques surhaussés, tels qu'on en voit dans les églises siciliennes, San Cataldo ou Saint-Jean des Ermites. On a rapproché les façades à avant-corps et à niches de celles des palais mésopotamiens antérieurs à l'Islam. La transmission des formules sassanides s'affirme clairement dans ces monuments berbères. Des influences moins reculées dans le temps, celle des constructions abbassides de Ragga s'y révèlent aussi. Nous ne savons au reste — en l'absence de palais fatimites contemporains — la part qui revient à l'Égypte dans la propagation vers l'ouest des types asiatiques. Cette part est probable : le détail du décor sculpté est surtout égyptien. La céra-

mique qui jouait un rôle important dans la parure des édifices, nous fait plutôt penser à la Perse. En somme, l'art de cette capitale algérienne du xi^e siècle, très différent de celui qui florissait cent ans plus tôt, apparaît comme un bloc oriental transporté en terre berbère. Nous sortirions du cadre d'un article, si nous essayions d'en donner de plus amples preuves. Ce qui précède suffit pour marquer l'abondance des enseignements que nous apporte la Qal'a des Beni Hammad, les points acquis et ceux qui restent obscurs. Sur l'origine si débattue de la stalactite, sur la naissance de la marqueterie céramique, sur l'évolution de



TLEMCEN. MIHRAB DE LA MOSQUÉE DE SIDI BEL HASSEN (XIII^e SIÈCLE).

l'arabesque, les palais hammadites fournissent de précieux points de repère. Mais il est aussi un domaine sur lequel ils peuvent projeter quelque clarté. Nous évoquions plus haut le souvenir des églises de Palerme. Ce rappel d'édifices chrétiens n'était pas seulement une comparaison commode. On sait depuis longtemps que les fondations des rois normands trahissent le goût des modes musulmanes, dont Roger II et ses successeurs avaient subi la séduction. La Ziza et la Cuba de Palerme semblent des pavillons musulmans. Or c'est surtout aux pavillons hammadites qu'ils font penser. Non pas que les architectes qui les élevaient soient venus prendre modèle à la Qal'a. Vers le milieu du XII^e siècle, la Qal'a, désertée par ses maîtres, avait perdu tout prestige; mais Bougie, où les Beni Hammad avaient transporté leur capitale, était alors dans toute sa splendeur. Edrisi, le géographe des rois normands, en parlait avec admiration. Le Dar-el-Bahr, le Fanal, revivaient dans les palais de la Perle et des deux Fiancés. La transmission des formules d'art de cette ville maritime à la grande île voisine apparaît comme une hypothèse historiquement recevable.

L'art de Bougie, un peu touffu et « flamboyant », si on le compare à celui du XI^e siècle, ne devait pas avoir de prolongement sur la terre africaine. Le grand fait historique qui avait amené l'abandon de la Qal'a, l'invasion des Arabes hilaliens, ruina pour jamais la Berbérie orientale, interrompit le beau développement artistique qu'une très ancienne culture avait préparé. Dès lors

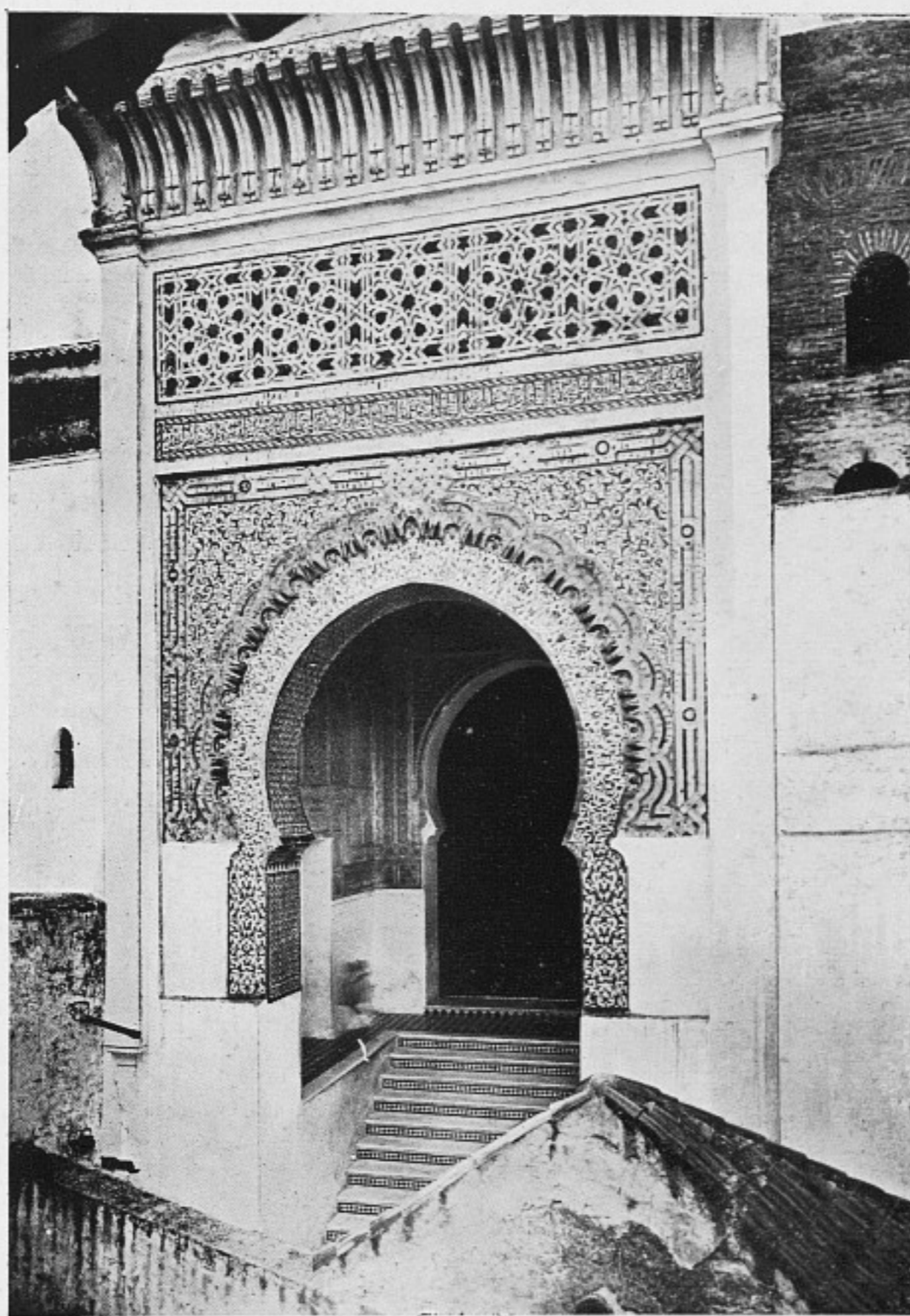


Fig. 5. — Porte de la mosquée de Sidi bou Medine (XIV^e siècle).

tout l'intérêt se reporte sur le Maghreb, le pays de l'Ouest, que le fléau n'a pas entamé, et que des circonstances favorables ont appelé à de brillantes des-

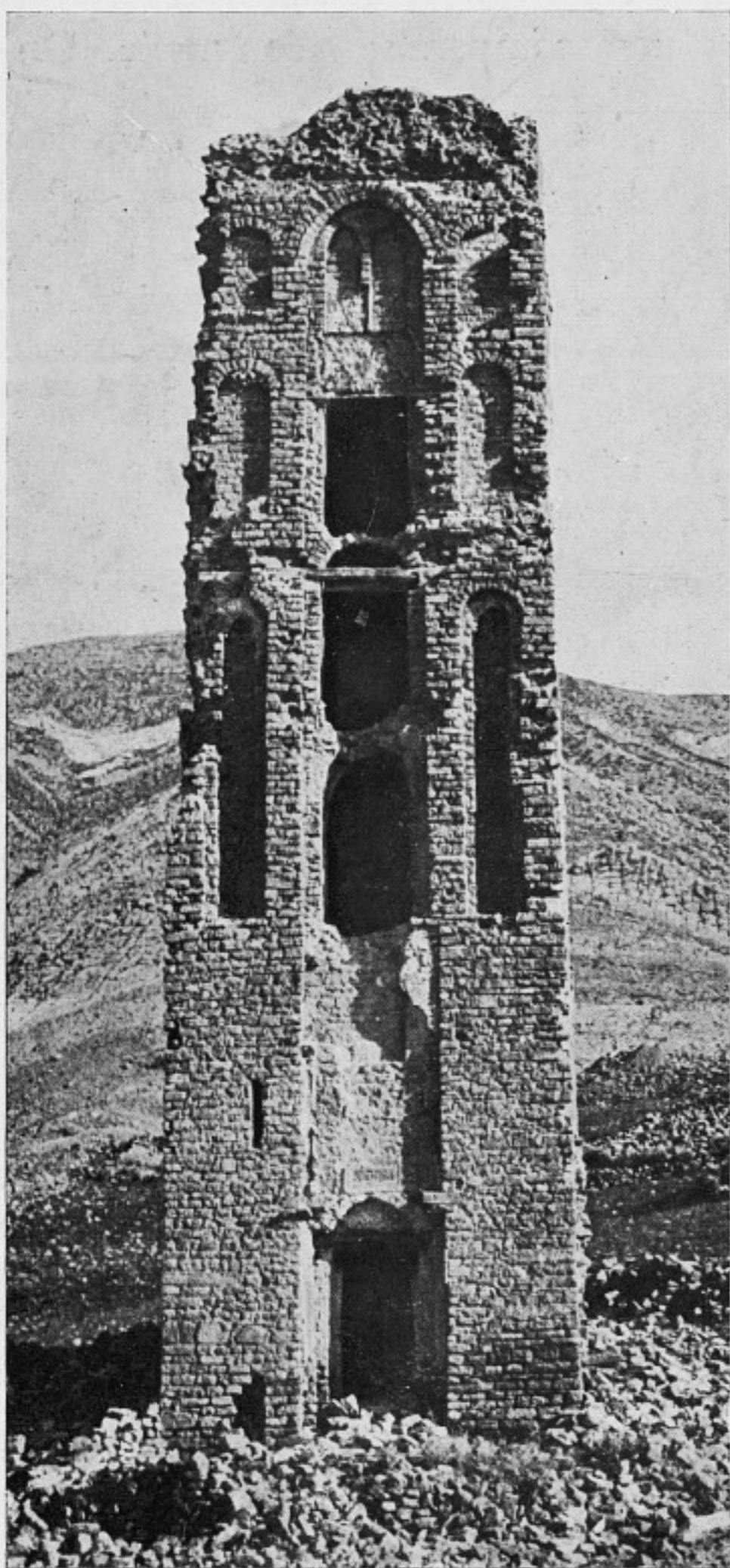


Fig. 6. — Minaret de la Qal'a des Beni-Hammâd (XI^e siècle).

tinées. Parmi ces circonstances favorables, deux au moins sont à signaler pour faire comprendre ce qui va suivre : le Maghreb sera le siège de puissances militaires redoutables, animées d'une ardente foi musulmane ; ces puissances vont trouver l'emploi de leur force dans la lutte contre les chrétiens d'Espagne. Les liens qui unissaient déjà la Péninsule à la Berbérie occidentale se resserraient. Les Combattants pour la Foi, les marabouts, venus du désert ou de l'Atlas, iront tenir le front des Castilles ; des artisans venus d'Andalousie ou formés à l'école des Andalous viendront construire des mosquées, des collèges et des palais dans les villes maghrebines. La Berbérie occidentale, surtout à partir du XI^e siècle, s'affirme comme une province artistique de l'Espagne ; elle recevra sa part de l'héritage laissé par les khalifes Omeiyades du X^e siècle. La première moitié du XI^e siècle a été témoin de l'écroulement du Khalifat. Cordoue, déchue de son rang de capitale, a perdu presque toute importance politique ; mais sa Grande Mosquée, agrandie et parée au cours de deux siècles, demeure comme un modèle incomparable, dont tous les sanctuaires de l'Occident musulman peuvent s'inspirer. Or les sultans maghrebins eurent à cœur de couvrir leur royaume d'édi-

fices consacrés à la gloire d'Allah. Quand Ibn Tachfin, le premier des Almoravides, parcourant sa ville de Fès, « trouvait une rue sans mosquée, il adressait des reproches aux habitants ». L'Algérie, dont il avait conquis une bonne moitié, profita de ses œuvres pies. Alger, qui marqua la limite de

l'extension almoravide vers l'est, conserve la Grande Mosquée qu'il y fit bâtir vers 1096. L'ordonnance très simple de cette salle hypostyle, avec la cour peu profonde qui la précède, les arcs en fer à cheval ou lobés portés sur des piliers massifs, les toits parallèles couverts de tuiles: tout cela est bien tel, ou peu s'en faut, qu'au premier jour; mais le décor a entièrement disparu; or le décor est partie essentielle de l'architecture musulmane.

Par une destinée singulière, les seuls ornements qui subsistent et peuvent nous renseigner sur la parure détruite, sont les montants et les panneaux d'une chaire à prêcher en cèdre, contemporaine de la construction. Quarante-cinq planchettes sculptées d'entrelacs géométriques ou floraux, tous variés, constituent une collection pour nous précieuse. L'équilibre des masses, l'ingéniosité aisée des épures exprimées par les tiges, l'élégance des palmes refendues en digitations parallèles, portent la marque d'une belle époque. Ce décor s'apparente d'une manière très nette à celui de l'Aljaferia de Saragosse, et cela fournit pour la date de ce palais espagnol une utile précision.

Alger n'est au reste pas la seule ville algérienne où les Almoravides aient laissé des traces de leur pieuse activité. Sans parler de Nedroma, près de la frontière marocaine, qui conservait les débris d'une autre chaire à prêcher récemment entrés au musée de Mustapha, Tlemcen possède encore une Grande Mosquée de 1135, fondée par l'avant-dernier sultan de la dynastie, et qui nous est parvenue en bon état. Elle a gardé le somptueux décor de stuc qui enrichit le mihrâb et ses abords. La niche, qui oriente la prière vers le sanctuaire de la

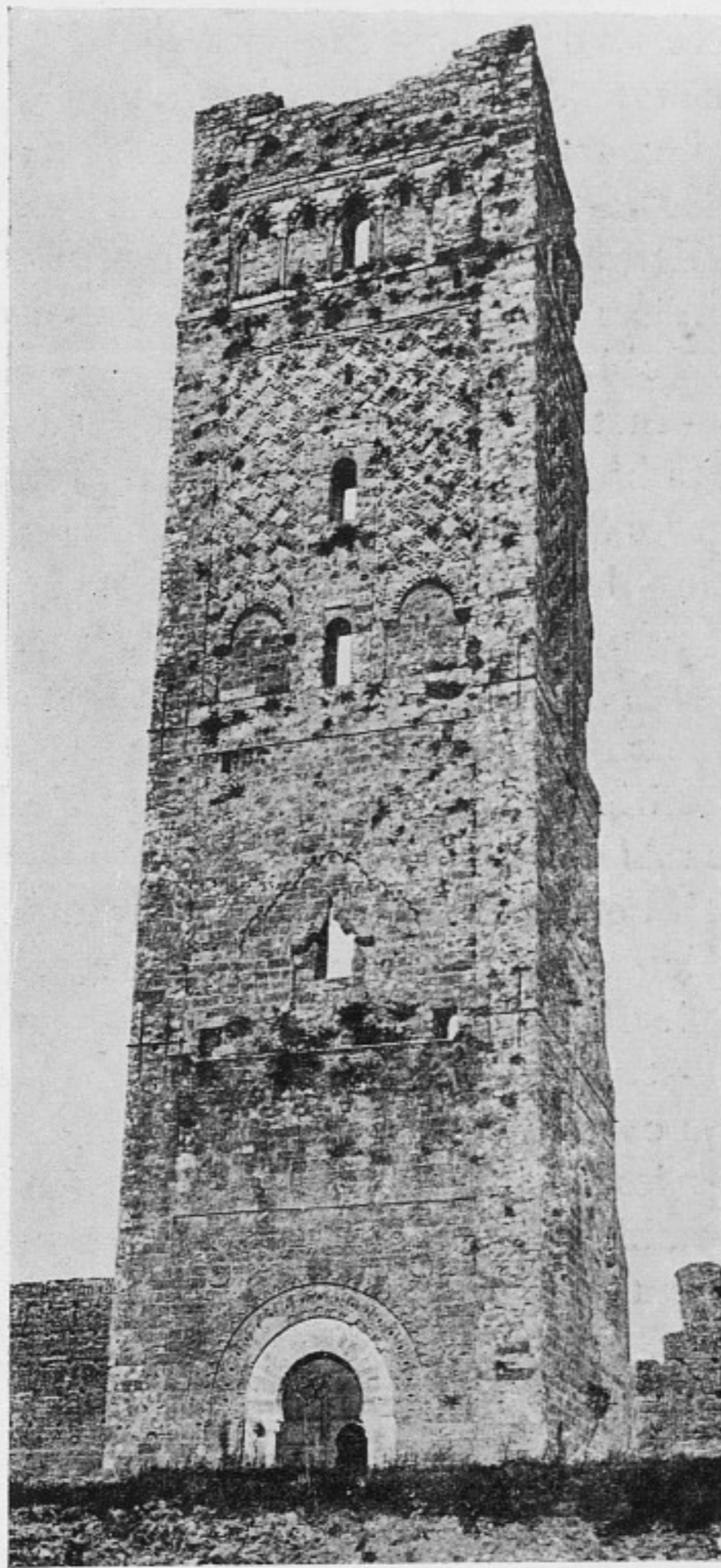


Fig. 7. — Minaret de Mançoura (xive siècle).

Mekke, est précédée d'une coupole surmontant la rencontre de la nef médiane et du transept. A l'instar des coupoles qui jouent le même rôle à la Grande Mosquée de Cordoue, la coupole tlemcenienne comporte de grands arcs entrecroisés délimitant des pans ajourés comme une dentelle. La Berbérie a adopté ce type des « coupoles à nervures », dont on a signalé l'énigmatique analogie avec notre croisée d'ogives. Ici d'ailleurs, le procédé n'est que fantaisie de décorateur, comme le sont les stalactites qui meublent les trompes d'angle et la calotte centrale. Car ce monument nous fournit aussi un exemple de stalactites taillées dans le stuc, les premières de ce genre qu'on ait signalées en Occident. Le cadre qui entoure l'arc du mihrâb s'inspire directement de celui de Cordoue — matière et polychromie mises à part — même distribution des panneaux, des bandeaux et des arcatures. Mais les éléments du décor végétal, les palmes et les fleurons, sont moins variés, plus homogènes, plus dégagés de toute imitation de la plante. L'art almoravide, libre d'allure encore, s'achemine vers les formules conventionnelles qui caractériseront l'arabesque classique.

L'élaboration de ce style se poursuit à l'époque des Almohades ; malheureusement les successeurs des Almoravides, qui tinrent en leurs mains la Berbérie entière et une grande partie de l'Espagne, n'ont laissé aucun monument en Algérie.

Pour connaître leur art vigoureux et sobre, pour savoir tout ce dont les décorateurs maghrebins sont capables quand ils s'affranchissent de toute mièvrerie et s'associent aux rêves de maîtres puissants, il faut aller au Maroc, contempler la tour de Hassan, les portes des Qaçbas de Rabat et de Merrakech, ou consulter les belles études d'Henri Basset et de Terrasse sur la Kotoubîya et les autres « Sanctuaires almohades ». L'Algérie ne nous fournit rien de semblable ; l'art du Moyen Age s'y poursuit — et s'y éteint — avec les monuments tlemceniens des XIII^e et XIV^e siècles.

L'époque à laquelle on a donné le nom assez impropre de « moresque » nous est, d'autre part, assez familière, grâce aux médersas de Fès et de l'Alhambra, pour ne citer que les œuvres les plus célèbres. Les monuments de Tlemcen peuvent cependant nous aider à la mieux connaître.

Cette jolie sous-préfecture française fit jadis figure de cité royale. Après la faillite des vastes espoirs almohades, elle eut sa dynastie de sultans berbères, les Beni Abd el-Wâd, de même race que les Beni Merîn, maîtres de Fès et rivaux irréconciliables de ces parents avides. Sans doute les Tlemceniens connurent des jours d'opulence — Tlemcen, centre de commerce, était riche — mais ils passèrent aussi plus d'une nuit d'angoisse. Plus d'une fois les armées marocaines vinrent camper sur les pentes voisines, bloquèrent la ville et, l'ayant réduite,

s'y installèrent comme chez eux. Toute cette histoire est écrite dans les monuments qui nous sont parvenus, tant à Tlemcen qu'aux alentours. Les jours heureux de ses princes, leurs goûts d'artiste et leur piété, se lisent dans le délicieux oratoire de Sidi bel Hassen, maintenant transformé en musée. Bien qu'elle ait perdu une partie de sa parure, cette petite mosquée de 1296 peut, sans conteste, rivaliser avec les meilleurs morceaux de l'Alhambra. Les longs



Fig. 8. — Cour de la villa du Bardo (Alger).

investissements de Tlemcen par les armées marocaines — l'un d'eux dura huit ans — ont laissé le témoignage le plus éloquent dans Mançôûra. Sur l'emplacement occupé par son camp, le sultan Merînide fit bâtir une ville véritable, avec son enceinte de béton, ses palais et une mosquée plus spacieuse que toutes celles de la cité assiégée, une mosquée dont le minaret à demi-écroulé s'élève encore à une hauteur de 38 mètres. Le séjour prolongé des Beni Merîn dans Tlemcen vaincue, la politique des étrangers à l'égard des saints locaux dont ils recherchaient le patronage, se révèlent dans toutes les fondations qui entourent le tombeau du grand mystique Sidi Bou Medine et dans

la mosquée de Sidi'l-Halivi. Enfin la main mise des Marocains sur les ressources d'où Tlemcen attendait sa subsistance nous a probablement valu l'enceinte du port d'Honaïn, par où la ville communiquait directement avec l'Espagne.

On ne saurait contester l'intérêt historique de ces monuments ni leur place éminente dans l'art musulman occidental. Nous avons dit la beauté délicate de Sidi bel Hassen, l'oratoire des rois de Tlemcen; d'un caractère très différent, la minaret de Mançoûra, cadet des fiers minarets almohades, n'est pas indigne de ses aînés. L'architecte, par une heureuse inspiration, y avait combiné le décor traditionnel des tours avec celui des portes monumentales, et il avait

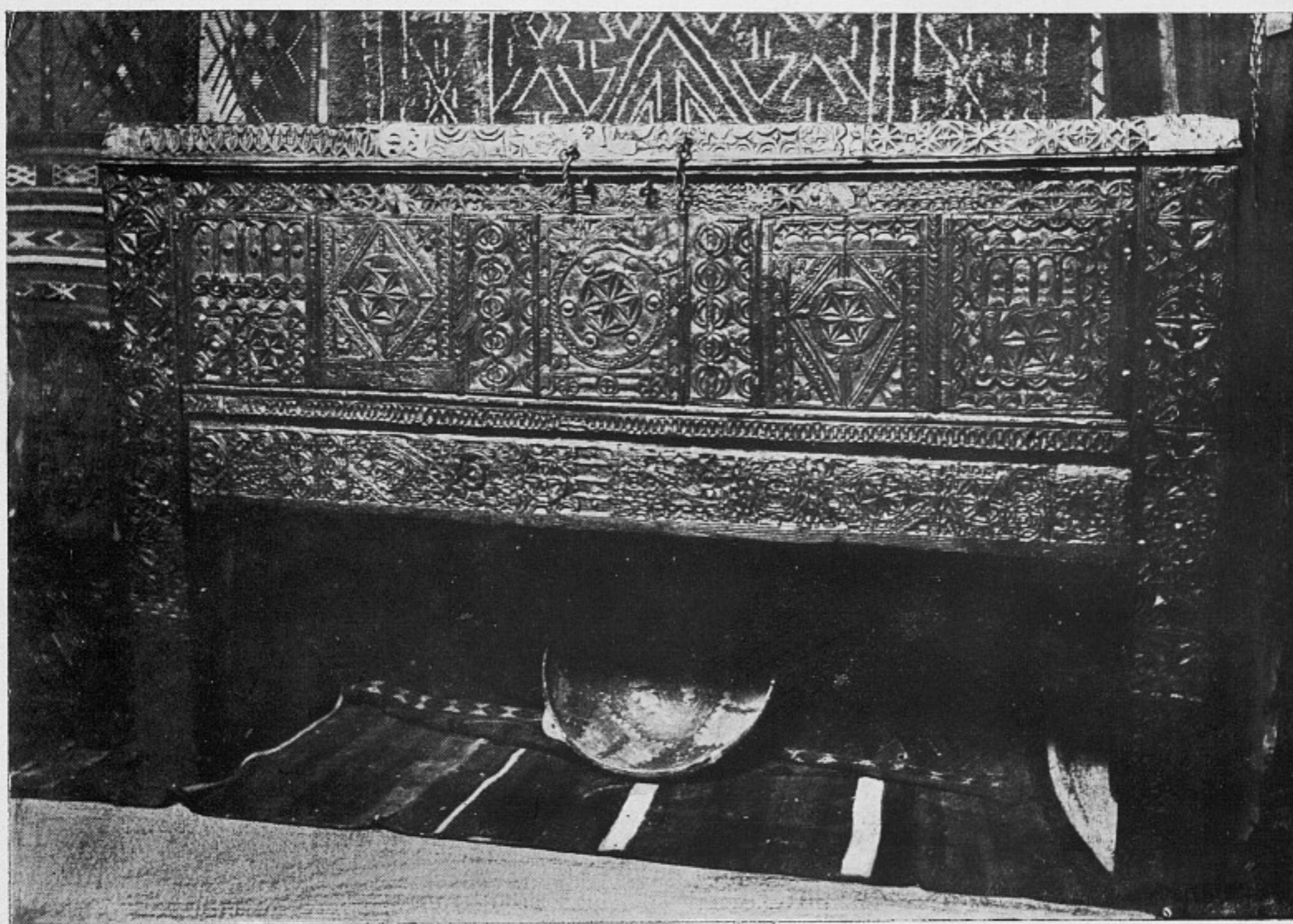


Fig. 9. — Grande mosquée d'Alger.
Panneau de la chaire (1097).

entièrement incrusté de céramique la pierre rose, ciselée à cet effet comme pour un gigantesque émail champ-levé. L'entrée de la mosquée de Sidi bou Médine, avec sa grande arche plaquée de faïence découpée et son large escalier montant sous la coupole à stalactite du porche, est un des motifs d'architecture les mieux venus de l'époque moresque. Si, dans ces monuments du *xiv^e* siècle, l'arabesque n'a plus l'opulence et la liberté d'allure des décors du *xi^e*, la robustesse des décors du *xii^e*, si l'entrelacs y est moins imprévu et les remplissages plus monotones, ils sont encore d'une constante élégance, et le charme de la polychromie s'ajoute à la grâce des lignes.

Cet âge d'or dura peu. Passé le milieu du *xiv^e* siècle, l'art maghrebin s'étiole et se répète. Du *xv^e* siècle l'Algérie ne conserve rien qui vaille d'être cité. C'en est fait de l'inspiration andalouse, qui triomphait au beau temps des rois de Tlemcen. L'arrivée des Turcs au début du *xvi^e* siècle va engager l'art musulman dans d'autres voies et amener la création d'œuvres d'une valeur infiniment moindre. C'est surtout à Alger que nous les trouverons. Il est au reste permis de faire bon marché de ces mosquées à coupole écrasée, dont les prototypes sont à rechercher en Turquie d'Europe ou d'Asie. On ose à peine considérer comme de l'art musulman ces marbres sculptés par des ouvriers italiens et ces revêtements de faïences européennes. Seules les demeures privées, en dépit de la médiocrité de leur décor, peuvent offrir de valables sujets d'études à l'historien de l'art et à l'artiste. Il en est de charmantes dans la ville indigène

d'Alger, et de plus plaisantes encore dans la banlieue. Il n'était guère de hauts personnages de la Régence, de patrons de bateaux enrichis par la course, qui ne possédassent une maison des champs entourée de beaux jardins cultivés par les esclaves. Les femmes, confinées dans la demeure urbaine entre les quatre galeries du patio central, jouissaient dans ces séjours d'été d'un horizon plus large. La villa a vue sur la campagne par les fenêtres de ses avant-corps. Des



Phot. Jogerst.

Fig. 10. — Coffre de cèdre kabyle.
(Musée de Mustapha.)

arrangements sans rigoureuse symétrie, une adaptation libre des formules héritées de la maison romaine, combinées avec des apports d'Orient, font de ces cubes blancs, semés dans le paysage algérien, des logis commodes, bien adaptés à la vie de leurs hôtes. Quant à l'ameublement des maisons barbaresques, les achats à l'étranger et les prises de mer y pourvoyaient dans la plus large mesure. Coffres et glaces d'Italie, verres de Bohême, horloges d'Angleterre, tentures françaises, composaient un cadre hétéroclite à souhait pour le repos d'un vieil écumeur des mers.

Tout à vrai dire ne venait pas des pays chrétiens. L'Algérie turque avait

ses arts mineurs, dont le musée de Mustapha a recueilli les spécimens. Les plus intéressants sont des œuvres féminines. Dans les harems d'Alger furent brodés ces rideaux d'étamine, ces écharpes, ces bonnets de bain d'un dessin si large, d'une polychromie si franche et si harmonieuse, que les collectionneurs avisés se disputent maintenant. Les modèles viennent d'Orient, comme ceux des broderies sur velours des vêtements et des housses de selles. Alger barbaresque nous apparaît comme une cité aux trois-quarts levantine. Du Moyen Age, qui a laissé tant de traces dans le Maroc moderne, rien ne survit dans l'Algérie turque. Peut-être cependant quelques souvenirs de ces siècles de gloire se laisseraient-ils reconnaître dans les œuvres de l'industrie rurale. Ces œuvres ne sont pas négligeables — tant s'en faut — et il convient de leur faire une place dans cette revue rapide de l'art algérien d'époque musulmane.

Un livre récent d'Henri Terrasse s'intitule *Les Arts marocains*. L'auteur entend par là souligner le fait que l'art au Maroc n'est pas un mais multiple, ou tout au moins double, dans ses origines, son développement, ses moyens d'expression ; l'art des villes est indépendant de l'art des campagnes, et l'on ne saurait les confondre ni en bloquer l'étude sans risquer d'embrouiller les questions. Il en va de même en Algérie. L'art dont il a été parlé jusqu'ici est l'art des villes — ou pour mieux dire l'art des familles princières — il reste un autre domaine à parcourir, celui de l'art rural, auquel les mêmes méthodes ne sont pas applicables. Le premier a maintenant fourni toute sa carrière, son apparition dans le pays se rattache à des faits historiques, nous l'étudions d'après des monuments datés et nous en suivons le développement pas à pas. Le second est encore bien vivant, les œuvres qu'il a produites échappent à toute chronologie, leur âge peut se compter presque indifféremment par mois ou par siècles ; nous le supposons très ancien, mais ses origines nous sont obscures ou inconnues, nous ne savons d'où il vient et, faute de mieux, nous le qualifions de berbère.

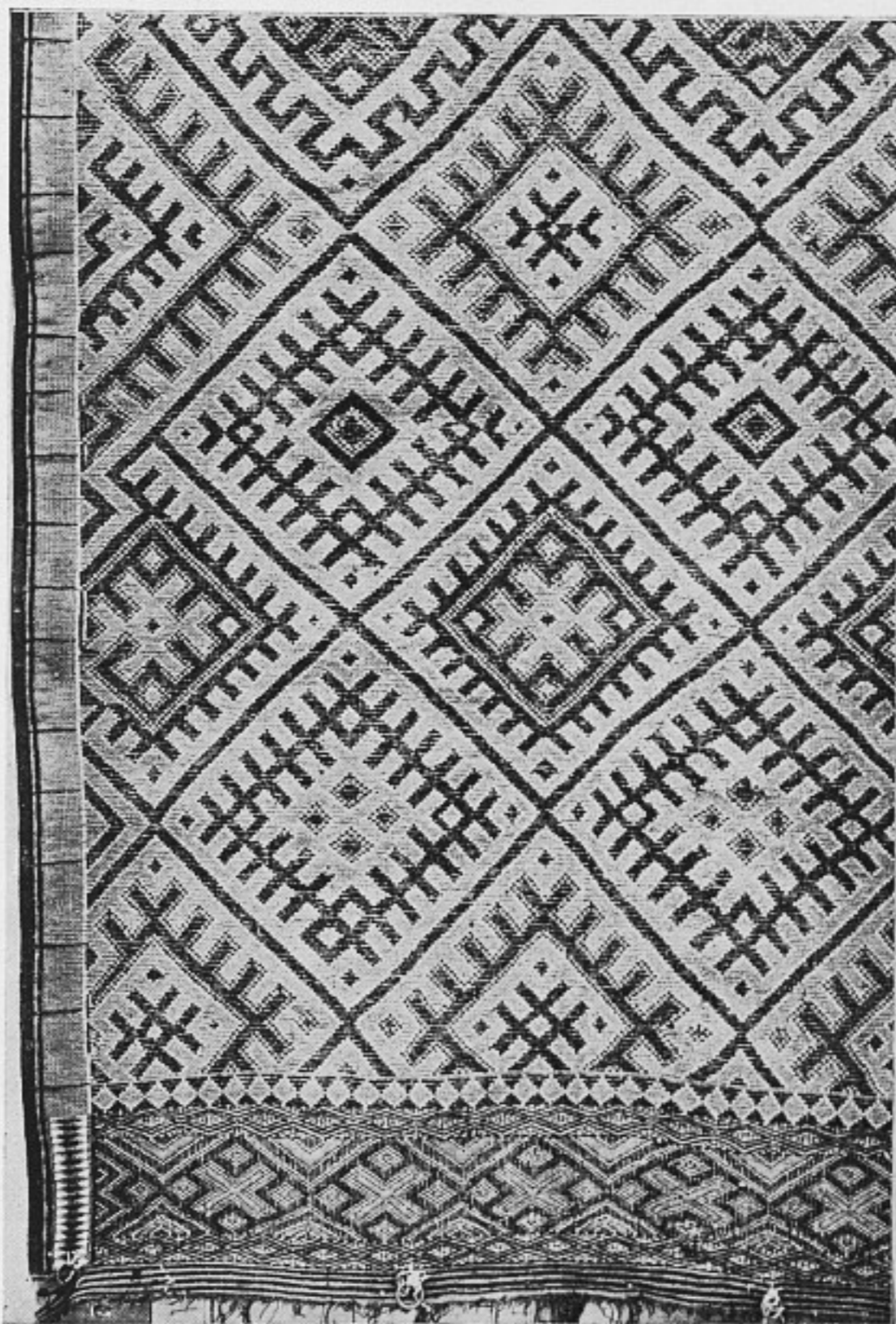
La répartition de ses domaines justifie cette désignation. Il a vécu et vit encore dans des régions où la vieille race indigène est présumée se maintenir assez pure, et où l'on parle encore la langue berbère, telles la Grande Kabylie, le massif de l'Aurès ou les oasis du Mزاب. Si nous passons les frontières, nous le trouverions de même répandu chez des populations que leur parler caractérise comme autochtone, ou dont l'établissement se perd dans la nuit des âges : à l'Ouest, chez les montagnards du Riff, du Grand ou du Moyen Atlas, à l'Est, chez ceux du Djebel Nefousa.

De même que des modalités linguistiques, de grammaire ou de vocabulaire, diversifient les groupes de « berbérophones », de même l'art berbère admet des

variations. Cependant certains traits communs lui confèrent une unité relative. Les techniques où il s'exprime sont peu nombreuses, partout les mêmes, et ne nécessitent qu'un outillage rudimentaire : techniques masculines comme la bijouterie ou la sculpture sur bois ; techniques féminines comme la poterie sans émail et modelée sans tour, le tissage ou la fabrication des tapis. On notera également que, quelle que soit la diversité d'aspect des produits, leur décor présente des caractères constants, sauf le cas de contamination récente par les œuvres urbaines. Tel est, dans les poteries et les tissus, l'emploi presque exclusif de formes géométriques simples et rectilignes, dans les tapis, l'absence habituelle de compositions centrées et symétriques déterminées par la surface à couvrir.

De semblables caractères — la géométrie rectiligne en particulier — donnent à ces objets des campagnes algériennes une allure évidemment archaïque ; on n'ose écrire une allure primitive. Que ces œuvres soient archaïques, on ne saurait le nier. Le hasard d'une fouille dans une grotte voisine de Constantine a fait découvrir des poteries non tournées du 1^{er} siècle avant l'ère chrétienne (les vases de fabrication romaine qui les accompagnaient établissent l'âge de l'ensemble) ; or ces poteries sont de tous points semblables à celles que modèlent encore de nos jours les femmes de Kabylie.

L'épithète de primitif convient-elle à cet art berbère ? Il semble que, pour répondre, il faille d'abord préciser quelque peu le sens d'« art primitif ». L'art primitif — l'art décoratif, s'entend — n'est-ce pas un art né spontanément de l'outillage et de la technique ? Primitif sera le décor de points et de lignes que la main de l'ouvrier crée en entrelaçant des brins d'osier ou des fils de laine de



Phot. Eichaeker.

Fig. 11. — Tapis du Djebel Amour.

(Musée de Mustapha.)

couleurs différentes, en les incorporant à une corbeille ou à un tissu ; trouvaille



Fig. 12. — Broderie turque d'Alger.
(Musée de Mustapha.)

fortuite, que le goût esthétique incitera à reproduire et à développer. L'art berbère permet-il de supposer un processus de cette nature ? Cet art est-il simple parce qu'il est resté en enfance ? S'est-il maintenu, depuis toujours, pur de toute influence savante ? On ne peut l'affirmer. Sauf quelques rares exceptions, l'art des ruraux de Berbérie nous laisse supposer, comme la plupart des arts de ruraux, des emprunts très anciens à l'art des villes, que la maladresse technique, l'insuffisance de l'outillage, et — on le concède sans peine — le sens esthétique propre de la race, ont déformés, schématisés. Les régions du pays de pénétration difficile, se révèlent, ici comme ailleurs, d'un étonnant conservatisme. Les grands coffres de cèdre, où les montagnards kabyles enferment leurs vêtements, présentent, au premier coup d'œil, un aspect prodigieusement barbare. L'analyse des motifs qui les décorent nous a fait reconnaître des thèmes empruntés aux mosquées du ix^e ou du xi^e siècle, voire aux basiliques du iv^e. Dans un village de la même région, les orfèvres emploient encore l'émail cloisonné pour enrichir les fibules de forme très archaïque, avec lesquelles les femmes agrafent leurs draperies. Des bijoux semblablement décorés se fabriquent dans les villages marocains du Sous, au sud de l'Atlas. Or l'émail cloisonné est une technique savante, que les villes de Berbérie ont pu pratiquer vers le xiv^e siècle, au temps où les maîtres andalous émaillaient la garde des épées dites de Boabdil, et qui, oubliée des ateliers urbains, a survécu chez quelques ruraux.

Il va sans dire que la chronologie des emprunts, dont nous ne constatons que les résidus, que la datation des dépôts anciens, que toute cette étude de strati-

graphie artistique laissent une part assez considérable à l'hypothèse. Les méthodes applicables à l'archéologie n'ont plus cours ici. Les recherches qu'on envisage tiennent à la fois de l'histoire de l'art, par ce qu'elles décèlent de passé historiquement connu et datable, et de l'ethnographie, car elles s'appliquent à des œuvres populaires actuelles ou récentes. Il y a là tout un domaine à explorer. Ces œuvres berbères, qui nous séduisent par leur charme un peu rude, mériteraient d'être analysées, classées, comparées aux séries similaires des pays étrangers ou du pays même.

Par les questions si nombreuses qui se posent encore, on voit que l'exploration de l'Algérie est loin d'être achevée, que l'art algérien d'époque musulmane laisse en particulier plus d'un champ à défricher pour nos neveux. Et ceci peut servir de conclusion modeste au bilan de nos connaissances acquises depuis un siècle.

GEORGES MARÇAIS



Fig. 13. — Grande mosquée d'Alger.
Panneau de la chaire (1097).

LES PEINTRES DE L'ALGÉRIE

AU XIX^e SIÈCLE

LORSQUE l'attention de l'opinion publique française est brusquement attirée par la question algérienne, en 1830, le pittoresque oriental est déjà à la mode depuis quelques années. Les voyages de Champmartin (1827) et de Decamps (1828) en Asie ont contribué à exciter la curiosité des artistes, qu'avaient déjà impressionnés les événements de la guerre d'indépendance grecque. Or, l'entrée d'une terre africaine dans l'histoire européenne devait avoir une portée considérable ; elle allait faciliter la connaissance exacte des paysages, des types et des mœurs des pays dont rêvait, depuis longtemps, l'imagination des Occidentaux. L'idée qu'on se faisait jusqu'alors de l'Orient en sera quelque peu bouleversée ; ce sera une brusque révélation qui ne manquera pas d'avoir sa répercussion dans les tendances générales de la peinture.

* * *

On sait le rôle qu'a joué dans la vie artistique de Delacroix son voyage en Afrique du Nord (1832) : jusqu'à la fin de sa vie, l'Orient africain reste au centre de ses préoccupations esthétiques, et il est heureux d'y trouver d'innombrables thèmes d'inspiration, qui satisfont son amour des scènes heurtées et de tons d'une telle sonorité. Dans ces souvenirs africains qu'il évoque volontiers, l'Algérie est loin d'avoir la même place que le Maroc : cependant les quelques jours passés dans la « capitale de Barbarie » laissèrent une trace profonde dans son esprit, car c'est là qu'il connut le gynécée d'Islam qui resta parmi ses impressions africaines les plus fortes. La toile du Musée du Louvre, les *Femmes d'Alger*, celle du Musée de Montpellier où il reprend le même thème avec une conception différente des contrastes lumineux, les dessins et aquarelles où il a noté ses impressions algériennes les plus vivantes, toutes ces œuvres

enrichissent la peinture d'un apport nouveau et séduisant. Jamais on n'avait encore étudié l'Orient aussi directement : le milieu, les costumes¹, les attitudes étaient analysés par un peintre qui en avait saisi le caractère original.

Ce qui avait le plus frappé Delacroix au cours de ce voyage mémorable, ç'avait été, Fromentin a raison de le dire, les « spectacles humains »². Dans les



Phot. Alinari.

Fig. 1. — E. Delacroix. *Femmes d'Alger dans leur appartement.*
(Musée du Louvre.)

albums du Musée du Louvre ou du Musée de Chantilly rares sont les paysages, tandis que les études de types et de mouvements, les portraits, sont innombrables. Le peintre avait étudié avec passion les couleurs des costumes et la noblesse des gestes maugrébins. En comparant Delacroix, Decamps et Mari-

1. Sur ce point voyez le commentaire de M. G. Marçais dans son volume : *Le Costume algérien*, Paris, 1930.

2. Cf. *Une année dans le Sahel*, p. 221.

lhat, Fromentin prétend que Delacroix est « le plus traditionnel et le moins oriental des trois ». Affirmation qui ne peut guère s'appliquer qu'aux dernières œuvres « africaines » de Delacroix ; car ses impressions vécues de Moghreb forment sans aucun doute l'ensemble le plus remarquable qu'ait inspiré l'Afrique du Nord. Le peintre des *Femmes d'Alger* a abandonné tout préjugé, toute tradition devant ses modèles marocains ; il a reçu comme un coup de foudre en 1832 ; sa sensibilité en a été profondément secouée, et dans ses « carnets » se traduisent toutes ses émotions picturales, si riches et si variées.

L'influence de Delacroix aurait dû être grande sur les artistes qui allaient, après lui, entreprendre le voyage d'Algérie. Elle ne fut pas cependant tout d'abord aussi profonde qu'on aurait pu le croire. C'était plutôt vers Decamps ou vers Marilhat que regardaient les peintres qu'attiraient les sujets africains. L'Orient n'apparaissait pas alors comme le pays des nuances ou des demi-teintes ; il avait de l'éclat, de la force, de la grandeur, et il devait frapper par la crudité des tons. Ainsi se formait, après 1830 et 1831, un véritable système artistique qui créait un Orient typique. Le prestige de Decamps le fit accepter aisément et pendant longtemps on vécut sur cette tradition.

Qu'il s'agisse des paysages asiatiques ou africains, il se crée un poncif orientaliste que certains amateurs aiment à retrouver dans les Salons, toujours semblable à lui-même. De son voyage en Algérie un Théodore Frère rapporte des œuvres qui veulent être éblouissantes ; sa « *Place du Gouvernement à Alger* est à la lettre dévorée par le soleil ; et l'on a de la peine à concevoir comment les marchands et les amateurs peuvent résister à une pareille température »¹. C'est ce qu'il y a d'extrême, d'anormal dans la couleur ou dans la nature qui frappe les peintres voyageurs, du type de Frère ou de Chacaton. L'Algérie devient ainsi « comme une Italie exagérée », et on apprécie les fortes impressions que l'on doit à cette « nature de feu ».

Ce sont surtout d'ailleurs des artistes médiocres qui entreprennent, après 1832, le voyage d'Algérie. Ne nous en étonnons pas trop ; quand il arrive aux Romantiques d'évoquer les civilisations lointaines, c'est surtout leur imagination qui les sert ; ils créent de la couleur locale sans avoir le soin du document. Ceux qui ont, au contraire, l'amour de l'exactitude, vont chercher leur inspiration près d'eux, en ces pays d'Ile de France qui commencent à exercer sur les peintres un attrait irrésistible. Les paysagistes aiment une certaine harmonie de lignes ; ni Théodore Rousseau, ni Corot, ni Huet, ni le jeune Daubigny ne sont attirés par les spectacles d'exception ; ils vont vers ceux qui se composent avec simplicité.

1. *L'Artiste*, 1842, 3^e série, 1, 289.

Or c'est justement le clinquant de la peinture orientaliste qui éloigne les peintres qui auraient pu être séduits par les beautés de la nature méditerranéenne ou par ce que les paysages du Sahel ont de français en bien des endroits. Cela nous explique que ce soient trop souvent des artistes superficiels qui aient observé des spectacles qui exigent, pour être compris, du temps et de la réflexion. Qui voit-on aller en

Algérie entre 1832 et 1846, entre le séjour de Delacroix et ceux de Chassériau et de Fromentin ? Un Bayot, un Karl Girardet, un Ginain, un Thuillier, sans compter les artistes qui suivent les colonnes militaires et font leur métier d'historiographes. Ceux-ci ne sont guère que des amateurs d'anecdotes qui, comme Horace Vernet, ont un certain penchant pour les « romans-feuilletons » dont se moquait Baudelaire. Chez le peintre des *Portes de Fer*, Adrien Dauzats, il y a cependant un assez grand souci d'exactitude et de précision ; on apprécie en lui le bon chroniqueur, incapable de se laisser entraîner par des élans imaginatifs : sa peinture à l'huile, à laquelle Théophile Gautier reprochait de rappeler trop souvent les tons de l'aquarelle

est tranquille, impartiale ; mais parfois cette impartialité et cette conscience l'aident dans le « rendu » des choses ; devant un paysage, il oublie toute littérature, et il garde sa simplicité, presque sa naïveté.

C'est pourquoi il a laissé de la place du Gouvernement d'Alger une image d'une remarquable qualité ; c'est un des plus charmants souvenirs de l'Orient africain qui soient au Musée de Chantilly. Les notations y sont précises et on sent que les tons y sont d'une extrême justesse. Cette peinture très rapidement



Cl. Archives photographiques.

Fig. 2. — E. Delacroix. *Étude d'Orientales*.
(Musée du Louvre.)

brossée, rappelle certaines esquisses de Corot; elle a délassé Dauzats comme une « pochade », au milieu de ses préoccupations d'historiographe; et ce qui n'a été pour lui qu'un passe-temps est pour nous la plus précieuse de ses toiles.

* * *

Entre 1840 et 1850, l'orientalisme avait tendance à tomber dans le



Phot. H. Gourdin.

Fig. 3. — E. Delacroix. *L'Arabe au repos.*
(Musée de Bordeaux.)

bric-à-brac et le décor facile, et la *Revue des Deux Mondes* elle-même¹ protestait contre la manie des « fantaisies mauresques » et les *sectateurs du fouillis* et de la « couleur absolue ». Cependant il y avait des artistes qui voyaient dans les thèmes orientaux autre chose que des évocations pittoresques : tels Chassériau et Fromentin. Le voyage de Chassériau en Algérie eut lieu en 1846, à peu près en même temps que le premier séjour de Fromentin. Il avait exposé

1. *Revue des Deux Mondes*, 15 Août 1849.



Cl. Archives photographiques.

Fig. 4. — E. Delacroix, *Femmes orientales*.
(Musée du Louvre.)

l'année précédente le portrait d'Ali-Hamed, Khalifat de Constantine, entouré d'une belle escorte (Musée de Versailles), et c'est à son modèle qu'il dut de connaître l'Orient africain.

Bien qu'influencé par Delacroix, l'ancien élève d'Ingres garde sa personnalité. Il a observé la nature algérienne en poète autant qu'en peintre. Il a le souci de définir et d'analyser la vie intérieure ; il essaye de pénétrer l'âme de l'Islam. Dans le dessin des physionomies il insiste souvent sur une expression, sur un regard nostalgiques ; il y a moins d'alanguissement dans les créations de Delacroix. Comparons, par exemple, aux *Femmes d'Alger* certaines œuvres orientalistes de Chassériau. Aux *Juives qui bercent le nouveau né* de la collection Arthur Chassériau, il a donné cet accent mélancolique qui frappe déjà dans ses premiers dessins et dans ses premières peintures. Même impression dans le visage amaigri d'une mère misérable qui allaite son enfant, visage où brillent deux grands yeux énigmatiques, dans lesquels le peintre a mis tant d'humanité.

Ce qu'il n'est pas négligeable de noter, c'est que Chassériau, comme Delacroix, est intéressé, avant tout, dans son voyage, par les types humains ou les scènes anecdotiques, jamais par le paysage ; lorsque la nature algérienne apparaît dans un de ses tableaux (comme les *Cavaliers arabes emportant leurs morts*) elle est sans grand caractère. Il est attiré par les caractères ethniques, en particulier par les physionomies et les attitudes des juives, qui donnaient de la vie à tous ses souvenirs bibliques. C'est un fait curieux que ce poète n'ait jamais été un observateur impassible ; même quand il errait dans les rues des villes algériennes, il regardait avec ses yeux étranges de créole mélancolique, prêtant sans doute à ses modèles bien des sentiments qu'ils étaient loin d'avoir, et créant ainsi un Orient nostalgique qui est bien à lui. Il n'oublia jamais ce qu'il avait aimé dans son adolescence, ce qui s'était disputé dans son cœur de peintre, l'eurythmie antique et l'étrangeté exotique.

Ses rêves qui, pendant quelques semaines, se sont concrétisés à travers les rues de Constantine ou d'Alger, vont toujours vers les régions inexplorées d'Asie ou d'Afrique, celles qui émeuvent le plus notre imagination. Il reste romantique par certains côtés, avec son goût du pittoresque et du mystère et son amour de la couleur locale, même en ce qu'elle peut avoir de factice.

Fromentin regarde l'Algérie avec des yeux différents. Si on compare ses impressions à celles d'un Théophile Gautier, riches en verbe et hautes en couleur, elles apparaissent comme un peu monochromes. Rien qui rappelle les scènes de violence qu'aimait Delacroix ; l'auteur d'*Un été dans le Sahara* ira finalement vers les paysages en demi-teintes, vers les sensations d'équilibre et d'harmonie. Ce qui est frappant, c'est son souci d'exactitude. Il n'a pas été le



voyageur hâtif, le touriste pressé qui entasse les croquis; il a aimé le pays qu'il a peint; il y a séjourné volontiers; il a vécu au milieu d'une population et d'une végétation dont il a tenté d'analyser les divers caractères. Il est le premier à avoir compris qu'il y avait dans cet étonnant pays autre chose que du pittoresque; il fallait, pour le comprendre, l'habiter et l'aimer.

Si on lit ses deux livres, *Une année dans le Sahel* et *Un été dans le Sahara*, on est étonné de la justesse de tant d'observations qui n'ont pas vieilli; pourtant il y a parfois dans ses descriptions comme un relent d'archaïsme. Si Fromentin n'avait pas écrit ses impressions de voyage en Algérie, songerions-nous même à donner tant de place à son œuvre de peintre? Celle-ci n'a en somme commencé à être estimée que lorsque l'écrivain fut connu du grand public par ses articles de la *Revue des Deux Mondes*. Le littérateur contribua à faire apprécier l'artiste. Il ne faut pas nier du reste que celui-ci n'ait sa valeur et n'ait contribué à détruire certaines opinions toutes faites sur l'Algérie; mais il est nécessaire de regarder des tableaux à la lumière de ses volumes d'impressions et on saisit mieux alors ce qui l'a intéressé dans l'Orient africain.



Fig. 5. — Th. Chassériau. *Arabe d'Algérie*.
(Coll. du baron Arthur Chassériau.)

Les meilleurs tableaux de Fromentin sont, très certainement, ceux qu'il a peints dans ses livres ou esquissés dans ses lettres. Ils ne nous offrent pas cet amoncellement d'objets brûlés par le soleil qui, pour beaucoup de contemporains, caractérisaient l'Orient. Il a vu l'atmosphère de l'Algérie un peu comme la voyait parfois Delacroix. On sait la beauté étrange du ciel de plomb qui donne tant de gravité à *l'Entrée des Croisés à Constantinople*. Fromentin devait en trouver la « valeur » très juste : n'a-t-il pas écrit que lorsqu'on venait en Afrique du Nord il fallait décidément changer sa palette? « le gris,

voici l'avènement et le triomphe du gris. Tout est gris, depuis le gris froid des murailles, jusqu'aux gris puissants et chauds des terrains et des végétations brûlées. » C'est cela qui l'étonne et qui lui fait dire avec une certaine injustice que « tous ceux qui ont fait ce pays n'y ont rien compris ».



Fig. — 6. Th. Chassériau, *Femmes arabes dans le patio*.

(Coll. du baron Arthur Chassériau.)

mesure qu'il s'éclaire davantage le désert paraît s'assombrir; les collines seules restent rougeâtres »¹.

L'Afrique du Nord fournit à Fromentin une riche gamme de souvenirs et d'impressions esthétiques. Il y retrouve de quoi étayer certains éléments de sa doctrine si teintée de classicisme. Il aime ce que l'Arabe a d'humain, de général

1. *Un été dans le Sahara*, p. 187.

Fromentin se rendit compte que la lumière et les couleurs du Sahel, et même du Sahara, étaient autrement complexes que ne le faisaient croire les tableaux de Decamps ou de Diaz : lumière si décevante, d'une qualité si particulière qu'« elle n'éblouit jamais, fortifie les yeux et porte au fond de l'âme je ne sais quelle sérénité ».

La nouveauté de cette « vision » de Fromentin est réelle et l'on comprend que dans l'histoire de la peinture « orientaliste » elle ait pu provoquer une espèce de révolution, d'ailleurs pressentie par Delacroix. La couleur vibrante, il faut la chercher dans le costume ou dans les spectacles de la rue, mais rarement dans le ciel du Sud algérien. L'atmosphère de l'Orient africain manque souvent d'éclat; à Laghouat, en plein midi, quand toute la ville dort, accablée par la chaleur, on voit les teintes fauves et grises remplacer le rose; « à



Fig. 7. — Th. Chassériau. *Le Khalifat de Constantine Ali-Hamed.*
(Musée de Versailles.)

et non ce qu'il a de particulier ; il montre ce qui, selon lui, caractérise la simplicité d'un peuple qui est beau « de la continuelle beauté des lieux et des saisons qui l'entourent. » Il faut chercher à pénétrer la « vraie grandeur » que possède le peuple algérien, et qui aurait pu, par son côté classique, impressionner un Raphaël ou un Poussin.

Malheureusement de tant d'impressions si claires et si lumineuses, il a rarement su trouver l'interprétation picturale. Souvent son métier de peintre le trahit ; il n'en ignore pas les grandes difficultés, et c'est pourquoi il a d'abord traduit verbalement ses sensations. « C'est d'abord, dit-il lui-même, dans la préface de la troisième édition de *l'Été dans le Sahara*, que l'insuffisance de mon métier me conseilla comme expédient d'en chercher un autre, et que la difficulté de peindre avec le pinceau me fit essayer de la plume ».

Lorsqu'il est devant la toile, Fromentin n'a plus le même enthousiasme ni la même liberté. Il a pourtant, il n'en faut pas douter, de jolis dons picturaux, en particulier l'œil qui n'oublie jamais, « qui se rappelle une ombre portée, un rayon de lumière, une nuance, un miroitement d'eau, un pli de draperie, un reflet d'étoffe. » A cette mémoire visuelle s'ajoute une intelligence plastique dont il est inutile de dire toute la finesse. Or c'est justement cette intelligence qui ne pouvait que le rendre sévère pour lui-même ; on le voyait se désespérer, « gratter sa toile, jeter ses pinceaux, effacer, recommencer pour effacer encore ; il semblait s'ingénier à douter de sa valeur »¹.

Pendant plusieurs années il reste fidèle à la conception de Decamps et à celle de Marilhat ou de Diaz ; mais c'est la tendance du *Sahel* et du *Sahara* qui finit par l'emporter ; il va vers ce qui est charmant et joli ; il développe le côté tendre et élégant de son talent ; les tons vifs vont s'atténuer dans les gris et s'associer à des demi-teintes ; il essaiera d'analyser les effets de transparence d'atmosphère et de donner une certaine distinction aux scènes orientales, distinction de tons, de composition et d'attitudes².

Cette recherche de jolies harmonies qui tourne parfois à la mièvrerie, on la trouve dans presque toutes les œuvres de Fromentin postérieures à 1860 ; il s'éloigne définitivement de Decamps et nous donne un Orient léger, charmant, tantôt brillant, tantôt gris et un peu triste ; il semble désormais regarder presque exclusivement vers Poussin et vers Corot.

*
* *
*

Fromentin a ainsi rénové, comme peintre et comme écrivain, la conception

1. Maxime du Camp, *Souvenirs littéraires*, II, p. 200.

2. Edmond About a bien saisi ce côté du talent de Fromentin : « C'est une affinité secrète et

que l'on se faisait jusqu'alors de l'Orient. Il suffit de regarder autour de lui pour comprendre son originalité, à laquelle on n'a pas toujours rendu justice.

La plupart des artistes qui vont en Afrique du Nord ne retiennent que le côté anecdotique des choses. C'est le cas d'Hédonin qui, après avoir admiré les vallées des Pyrénées, fait avec Leleux le voyage d'Afrique en 1847, sur le conseil de Théophile Gautier qui leur recommande de voir avant tout Constantine. La plupart des contemporains de Fromentin voient l'Orient à travers les œuvres de Decamps ou de Marilhat. Lorsque Bellel revient d'Algérie, en 1857, il en rapporte « un Decamps », une rue de Constantine où Théophile Gautier retrouve avec joie « les murailles blanches empâtées de chaux et tous les accidents pittoresques d'une ville africaine »¹.

L'Orient africain attire irrésistiblement tous ceux qui n'ont pas le souci de s'inspirer de la nature et de la vérité. L'insincérité est malheureusement la caractéristique de nombreux peintres de cette époque, qu'encouragent les succès faciles d'un Ziem ou d'un Gérôme.

Pendant longtemps d'ailleurs les conceptions romantiques dominèrent l'esprit des orientalistes. Ni Dehodencq, ni Léon Belley, ni même Guillaumet ne s'en libérèrent entièrement. Quant à Henri Regnault, il en fut trop souvent l'esclave. Cependant, chez Dehodencq et chez Belley, qui travaillèrent l'un à Tanger, l'autre en Egypte, les notes réalistes finissent par l'emporter.

sans doute ignorée de lui-même qui le porte à choisir dans un peuple tout ce qu'il y a de beau, de tendre et de fin. » *Salon de 1866*, Paris, 1867, p. 39.

1. *L'Artiste*, 1857.



Fig. 8. — Fromentin. *Types arabes*.
(Musée d'Alger.)

A en croire un article de *L'Artiste*, de 1853, Gustave Guillaumet était, lui aussi, un « pur » réaliste. Son talent était pourtant bien différent de celui d'un Dehodencq ; son réalisme — si réalisme il y a — n'a ni autant de vigueur, ni autant d'âpreté. Dehodencq n'est guère sensible qu'aux épisodes violents ou dramatiques. Guillaumet est plutôt attiré par la vie en grisaille. Quelquefois, il se souvient de Delacroix et imagine de grandes scènes historiques, mais l'épreuve était périlleuse, il s'en rendit compte assez vite et il en vint à une conception différente, celle dont ses *Tableaux algériens* nous donnent une heureuse idée¹. En ce volume précieux pour la compréhension de son œuvre de peintre,

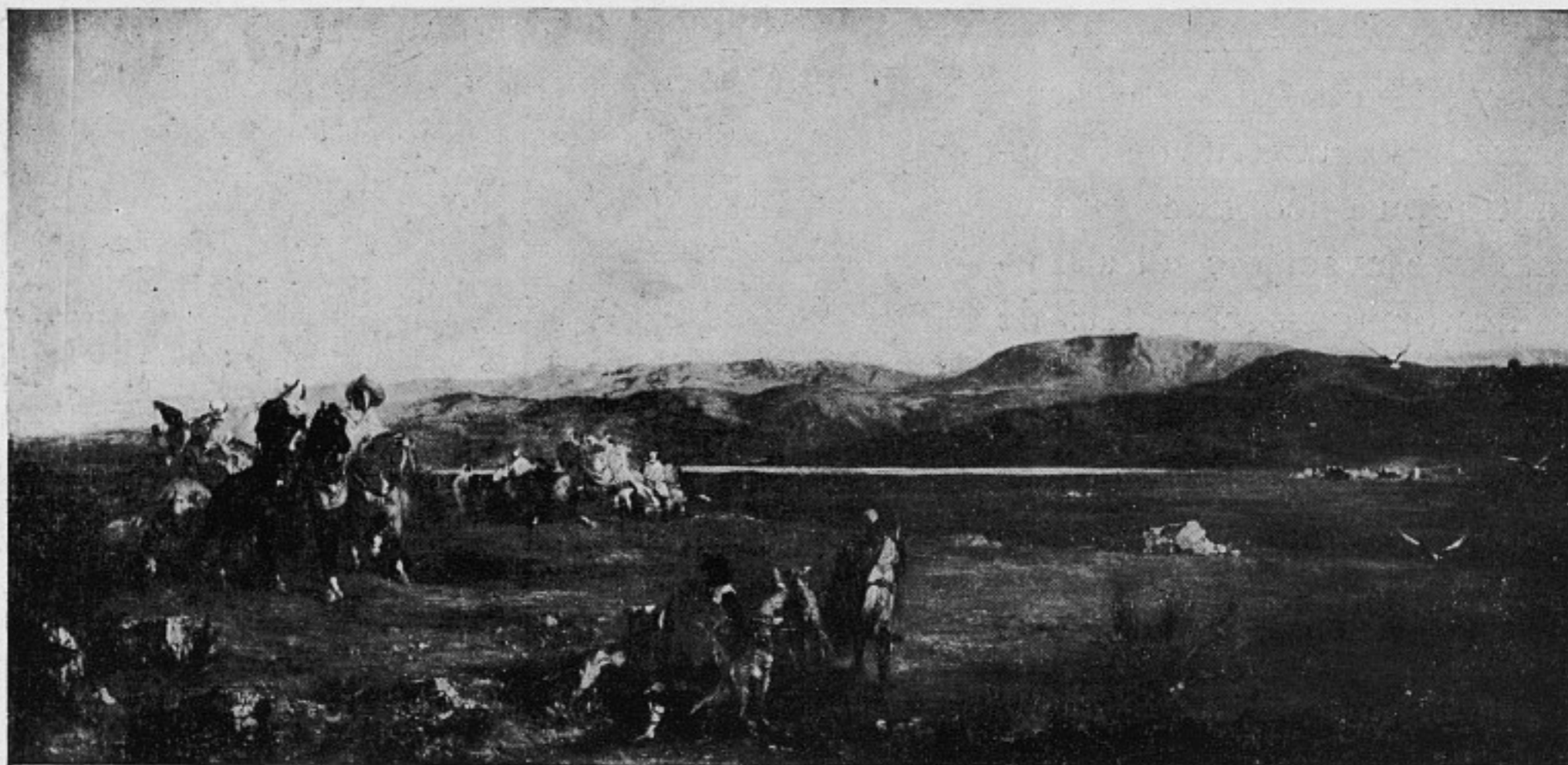


Fig. 9. — Fromentin. *Chasse au faucon*.
(Musée de Nantes.)

on ne retrouvera rien qui rappelle *Une année dans le Sahel* ou *Un été dans le Sahara*. Il y a plus de simplicité, parfois même plus de vérité dans l'observation. Guillaumet nous dit ses étonnements et ses admirations avec une franchise dénuée d'artifices littéraires. Au cours des nombreux séjours, assez longs, qu'il fit en Algérie, il eut le loisir d'étudier l'« européenisation » du pays ; à Alger surtout le caractère des costumes s'est altéré : « on y surprend des mésalliances de goût qui donnent l'idée d'une mascarade »².

C'est donc vers le Sud algérien qu'il va essayer de retrouver la pureté des mœurs islamiques ; il découvre peut-on dire, l'oasis de Bon-Saôda qui, depuis lors, est devenue le séjour d'élection de tant d'artistes. Il y est et il y peint

1. G. Guillaumet, *Tableaux algériens*, Paris, 1886.

2. *Ibid.*, p. 312.

avec joie, allant du « demi-monde » de Messaoud à l'austère famille de Ben Sliman, s'intéressant à la vie des femmes et à leurs travaux, « entrant par degrés dans l'intimité conjugale », admirant l'attitude des Ouled-Nayls qui lui rappellent « certaines figures du temps des Pharaons »¹. La vie à Bon-Saôda a inspiré quelques-unes de ses œuvres les plus personnelles : ces « intérieurs » obscurs où « toute la journée marchent les quenouilles et les fuseaux » (Musées



Fig. 10. — G. Guillaumet, *La place de Bou-Saada*.
(Musée des Beaux-Arts d'Alger.)

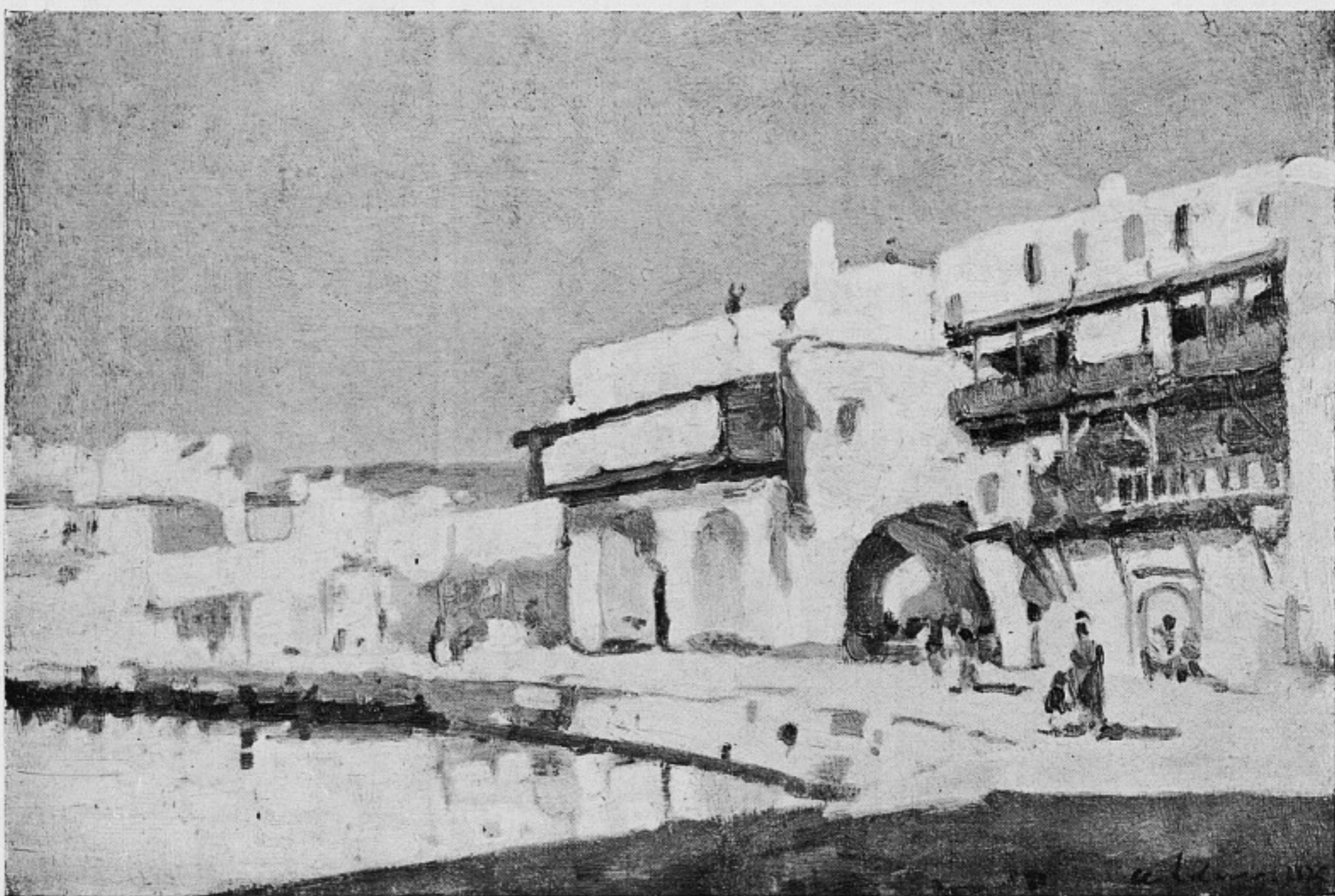
de Rouen et d'Alger). Il les a étudiés en disciple de Millet et de Bonvin. Plus encore que Fromentin, il vit dans l'intimité africaine : « Les plus belles heures de sa vie, nous dit Durant-Gréville², qui le connut beaucoup, se sont passées dans des endroits perdus que nul voyageur n'avait jamais visités, et où, ayant pour habitation une mesure en torchis, il vivait absolument de la vie primitive. » Ce qui fait l'originalité de sa vision, c'est justement qu'elle s'est appliquée à la vie ordinaire des habitants de l'Afrique du Nord ; il a évité l'épisodique,

1. G. Guillaumet, *Tableaux algériens*, le chapitre intitulé : *Les intérieurs*, p. 177 et suiv.
2. *L'Exposition des œuvres de Georges Guillaumet*, *L'Artiste*, 1888, tome I.

l'extraordinaire, on pourrait même dire le pittoresque, pour devenir un chroniqueur fidèle et quelque peu monochrome.

* * *

Les tentatives de Guillaumet et de Dehodencq n'empêchaient pas l'orientalisme de dégénérer. Les critiques d'art notaient sa décadence et le théoricien



Phot. Eichacker.

Fig. 11. — Lebourg. *Vue du port d'Alger*.
(Musée d'Alger.)

du naturalisme, Castagnary, ne lui ménageait pas l'invective. En fait, l'orientalisme, dit-il « ne tient pas à nos entrailles » ; il n'a jamais été qu'affaire « de mode et d'engouement ».

Du moment que nos yeux ne comprennent pas l'Orient et ne sont pas accoutumés à ses magnificences, il ne peut-être source de thèmes picturaux¹. Il y a bien du vrai d'ailleurs dans les réflexions de Castagnary, quand il constate

1. Castagnary, *Salons*, II, 249. Cf. aussi ce qu'écrit Anatole de Montaiglon dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1875, à propos du Salon annuel : « L'Orient n'est pas aussi à la mode qu'autrefois; Decamps et Marilhat ont disparu, ils n'ont pas été remplacés. »

en 1876 la décadence de l'orientalisme. Fromentin semble incapable de se renouveler. Fabius Brest et Berchère sont tout a fait tombés dans le poncif; Gérôme, Hugeret et Benjamin Constant manquent de sincérité; restent Alfred Chataud qui a de la vigueur et Guillaumet qui donne à son *Labour en Algérie* une silhouette qui n'est pas « dépourvue de grandeur ». C'est loin d'être suffisant; « ce petit bataillon a cessé de se recruter; personne ne s'occupe d'applaudir à ses efforts; on sent que l'esprit public n'est plus là ».

Or, il faut bien reconnaître que les grands courants de la peinture française l'éloignaient alors de l'exotisme. N'est-il pas frappant que Claude Monet soit venu en Algérie dans sa jeunesse, au moment de son service militaire, et qu'il n'ait gardé de ce séjour aucun souvenir, aucun désir nostalgique?

Seuls, parmi les impressionnistes, Lebourg et Renoir jetèrent vers l'Orient africain un regard furtif: le temps de donner des indications précieuses, de jeter sur la toile quelques notes ravissantes. Ce furent malheureusement des séjours trop rapides que ceux de Lebourg et de Renoir, et il faut regretter qu'ils n'aient pas eu à leur époque un grand retentisse-

ment; ils suffirent malgré tout à faire revivre avec éclat la tradition de Delacroix.

Lebourg peignit l'Algérie méditerranéenne pendant les cinq ans que dura son séjour (1872-1878); il ne poussa que quelques pointes hors du Sahel, et son impressionnisme se développa vraiment devant la baie et sous le ciel d'Alger. Il fut un des premiers à regarder et à peindre la ville sous ses aspects les plus variés. Le peintre lyonnais Seignemartin, qui était venu à Alger à



Phot. Durand-Ruel.

Fig. 12. — Aug. Renoir. *L'Algérienne au faucon*.
(Musée d'Alger.)

vingt-six ans, atteint déjà de tuberculose, exerça sur lui une heureuse influence ; l'un et l'autre recherchèrent les tons exacts de l'atmosphère algérienne ; ils se



Phot. Durand-Ruel.

Fig. 13. -- Aug. Renoir. *Yaouled d'Alger*.
(Musée d'Alger.)

laissèrent prendre uniquement aux belles harmonies colorées du ciel, de la mer, des maisons de la Kasbah, soucieux avant tout de regarder sans aucun parti pris la ville et les gens.

Quant aux Algériens et aux Algériennes que Renoir peint en 1879, ils ont un charme que nul autre artiste ne leur a donné jusqu'à présent. Pendant les quatre mois qu'il a passés en Algérie, il a vu ce pays, comme aurait pu le voir un Vénitien, avec tout son amour de l'exubérance colorée. Ses paysages d'Algérie, surtout le *Jardin d'Essai*, de la collection Jules Strauss, sont d'un virtuose ; les blancs rares chantent éperdûment au milieu des frondaisons d'une richesse luxuriante. Aux femmes qu'il a pu faire poser il a donné de charmantes carnations ; c'est ainsi que dans *l'Algérienne au faucon*, s'affirme, par le raffinement des harmonies colorées, une généreuse joie de vivre. Mais il faut bien dire que Renoir, pas plus que Lebourg, ne fut un orientaliste de conviction ; une fois qu'il aura quitté l'Algérie, il ne reviendra plus à ces types et à ces

paysages qu'il avait étudiés avec sa belle sincérité. Il est intéressant, malgré tout, de constater que dans l'histoire de l'impressionnisme les visions africaines n'ont pas été entièrement absentes et que ce sont des peintres impressionnistes qui ont réagi contre un poncif envahissant, en revenant aux traditions de Delacroix.

C'est à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle que leur exemple a été imité, car, depuis trente ans environ, le voyage en Afrique du Nord devient classique autant que celui d'Italie ou celui d'Espagne. L'orientalisme se renouvelle sans cesse, et les paysages d'Algérie ou du Maroc sont désormais des thèmes d'observation précise, au même titre que ceux de France. Une importante institution créée en 1907, la Villa Abd-el-Tif d'Alger, a particulièrement contribué au développement de ces tendances exotiques.

Certains artistes aiment aujourd'hui dans les ports de l'Afrique du Nord ce mélange étonnant de couleurs vibrantes et de spectacles vulgaires, fait justement pour séduire ceux qui ont le sens du mouvement et du caractère; d'autres recherchent le style plutôt que le pittoresque; ils analysent la noblesse d'attitudes, la beauté du geste, tout ce qui fait revivre la civilisation antique sur la terre de l'Afrique du Nord. L'originalité des types humains et des spectacles naturels exerce sur eux une séduction profonde; il ne faut pas oublier non plus les problèmes de la lumière qui passionnent les artistes aujourd'hui plus encore

qu'au temps de Delacroix et de Fromentin. Rien n'est donc plus varié que l'orientalisme contemporain; Castagnary s'est bien trompé, car ce qui d'après lui ne pouvait « parler à notre esprit » occidental est devenu une des sources d'inspiration les plus chères aux artistes modernes, et contribue largement à développer l'esprit d'indépendance de la peinture française.



Fig. 14. — Aug. Renoir. *Le jardin d'essais*.
(Coll. Jules Strauss.)

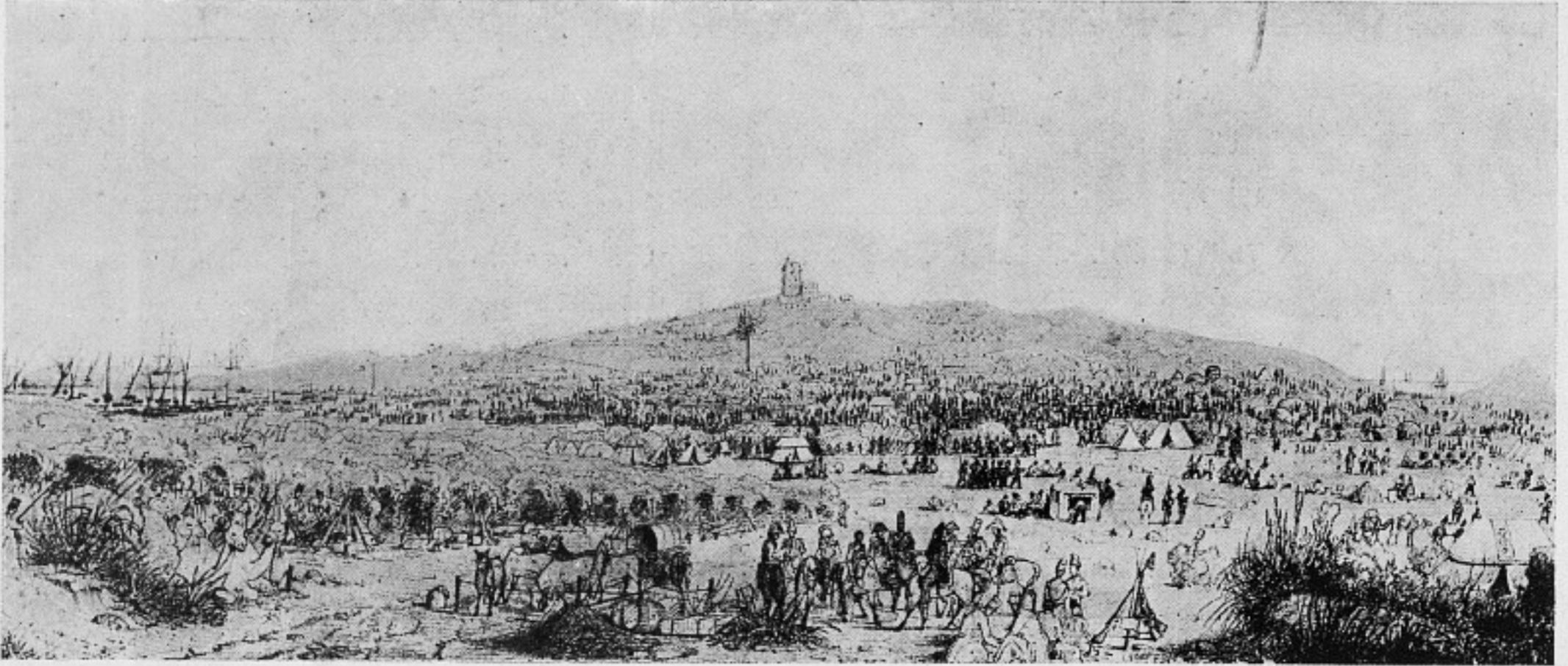


Fig. 1. — Camp retranché de Sidi-Ferruch, juin 1830, d'après un dessin au crayon.
(Bibliothèque d'Alger.)

L'HISTOIRE DE L'ALGÉRIE ET L'ICONOGRAPHIE

L'ICONOGRAPHIE historique de l'Algérie est d'une richesse singulière¹. En dehors de documents tant de fois utilisés comme les grandes compositions d'Horace Vernet, les lithographies de Raffet ou les aquarelles de Dauzats, elle nous apporte, sur le passé algérien, un nombre considérable de renseignements précis et suggestifs. Il ne s'agit pas là de détails sans portée, d'illustrations attrayantes sans plus, mais de documents véritables, dans toute la force historique du mot. Ces « images » permettent de retracer avec netteté l'histoire du pays algérien, des premières années du xvi^e siècle à la fin du Second Empire. On s'est efforcé d'en fournir la démonstration dans les lignes qui suivent.

* * *

Les documents que nous pouvons utiliser proviennent d'Italie, d'Espagne, de France, d'Angleterre ou de Hollande. C'est dans ces divers pays que l'on a dessiné les plans des anciennes villes barbaresques, représenté les grands évé-

1. Nous nous sommes uniquement servi, pour la rédaction de cet article, du remarquable ouvrage de M. G. Esquer, *L'Iconographie historique de l'Algérie*, 3 albums in-fol., 1930 (Coll. du Centenaire de l'Algérie). L'auteur a bien voulu mettre à notre disposition les gravures que nous avons reproduites. Ses conseils ne nous ont pas manqué. Nous le prions de trouver ici l'expression de notre gratitude.

ments du passé algérien, non sans quelque déformation parfois, frappé les médailles commémoratives des fastes de l'Algérie. Ce sont des artistes d'Europe, de France surtout, qui ont essayé de fixer dans leurs œuvres la réalité fuyante de l'histoire algérienne. Sans doute, nous possédons, à la Bibliothèque nationale d'Alger, l'aquarelle d'un indigène Bou-Zian-er-Remili, sur les bombardements de la capitale des corsaires en 1816; la fresque peinte à Constantine, sur les murs du Palais de la Division, est probablement l'œuvre d'un indigène qui s'est plu à reproduire les vues de diverses villes maugrébines. Mais ce sont là des exceptions. On ne rencontre pas, dans le domaine de l'iconographie historique de

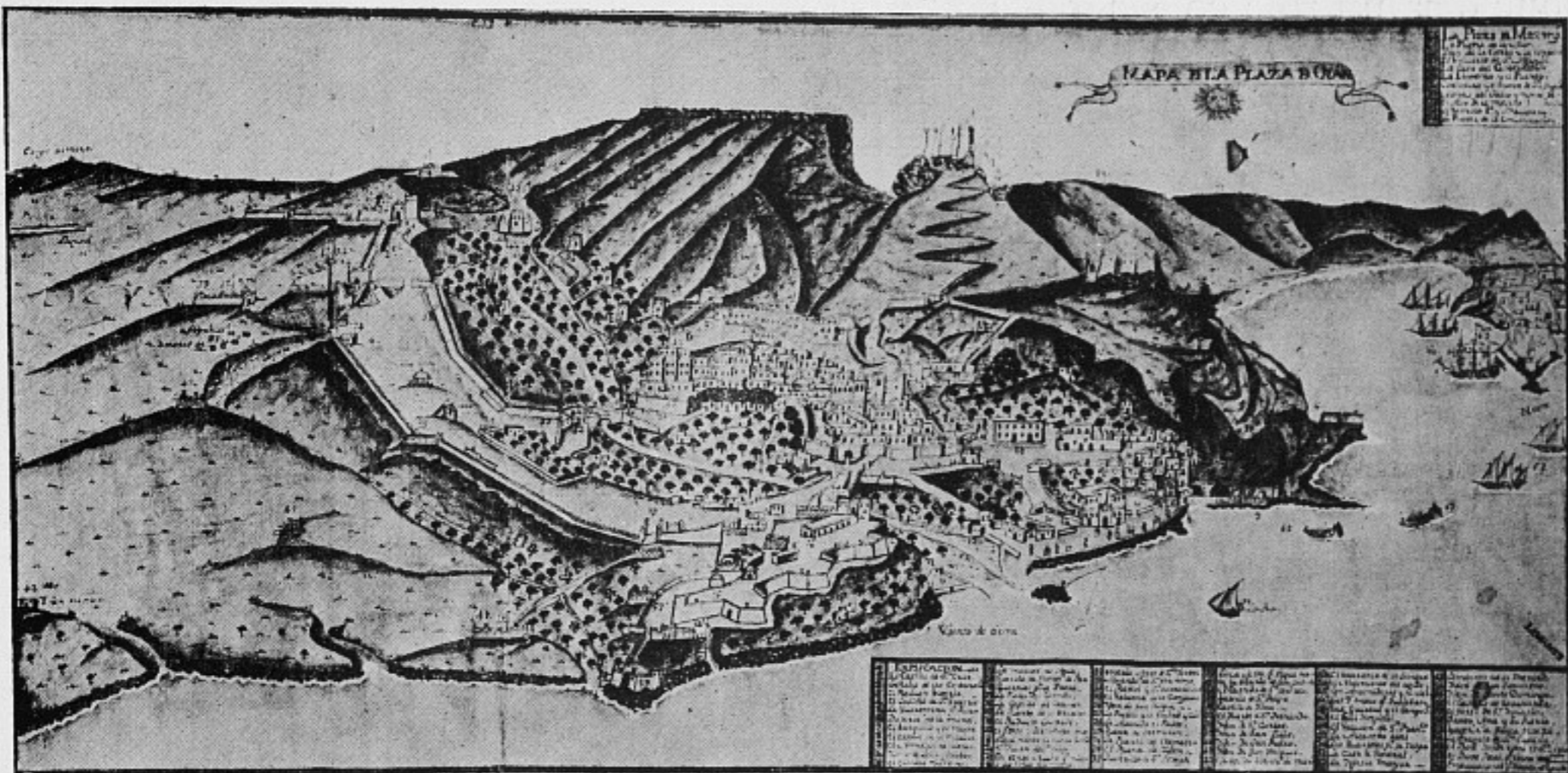


Fig. 2. — Vue d'Oran, 1786.
(Bibliothèque d'Alger.)

l'Algérie, l'équivalent des documents arabes dont les historiens ont su, tant de fois, tirer parti, malgré l'imprécision des renseignements fournis. Ce simple fait entraîne quelques conséquences. L'histoire de l'Algérie dont nous essayons ici d'indiquer les très grandes lignes, d'après les documents iconographiques, reste une histoire vue du dehors, en somme une histoire européenne de l'Algérie. Le monde algérien s'est révélé peu à peu à l'Europe et n'a livré ses secrets que l'un après l'autre, avec une incroyable lenteur. Il faut attendre la conquête française pour que l'Algérie s'ouvre à la curiosité occidentale, pour que la lumière pénètre dans cette demeure si bien close jusque-là du côté de l'Europe, et cette lumière, remarquons-le dès maintenant, n'illuminera pas tout en un seul jour. De là les imperfections initiales de cette histoire par l'image, et son intérêt grandissant à mesure que l'on s'approche du temps présent.

Trois grandes périodes se marquent aisément dans le passé algérien, du xvi^e siècle à la guerre de 1871. De 1509, année de la prise d'Oran par les Espagnols, à 1830, l'Europe ne connaît de l'Algérie que sa longue façade maritime. De 1830 à 1847, année de la soumission d'Abd-el-Kader, l'iconographie attire notre attention presque exclusivement sur l'armée d'Afrique. Il n'en est plus de même dans la dernière période 1847-1871. Sans doute les luttes militaires se continuent-elles encore, principalement dans les hauts massifs des Kabyles, mais on assiste alors au développement progressif d'une Algérie nouvelle, où la place du militaire est encore grande mais où l'élément civil joue déjà un rôle considérable.

* * *

Avant notre conquête, l'Algérie ne compte, au regard de l'Europe, que par sa longue frange littorale. A cet « Armor » algérien se limite la curiosité des artistes, des cartographes, du public et des gouvernements. Le cas de l'Algérie ne demeure pas isolé, il en est de même du Maghreb tout entier. L'interminable route maritime, si dangereuse, qui longe sur trois côtes la masse énorme de l'Afrique du Nord, représente tout ce que l'Europe désire connaître du monde barbaresque. Les documents iconographiques relatifs à cette période se rapportent exclusivement aux côtes de l'Algérie. La mer s'encadre dans la plupart des gravures de cette époque. Souvent, une voile qu'un coup de vent fait pencher figure le premier plan, tandis que, plus loin, la ligne sombre des terres montueuses, les maisons blanches d'une ville signalent tel ou tel point intéressant de la côte algérienne. Les événements historiques notables du pays algérien sont invariablement des expéditions maritimes. Les hautes voilures compliquées, la houle de la mer, le feu des pièces d'artillerie, les embarcations légères que les vagues bousculent, sont autant de détails que l'on retrouve inmanquablement dans ces marines où sont résumées, avec plus ou moins d'exactitude et de bonheur, les attaques européennes contre Alger, Djidjelli, Bône ou Oran.

L'Europe s'intéresse surtout à Alger, mais il arrive assez fréquemment aux gouvernements européens de porter leur attention et leurs efforts sur d'autres points de la côte algérienne. L'Espagne s'inquiète ainsi de la sécurité des places qu'elle entretient en bordure de l'Algérie : Bône, occupée un instant après l'expédition victorieuse de Charles-Quint contre Tunis, Bougie, où l'Espagne tiendra garnison de 1510 à 1555, Oran et Mers-el-Kébir, où ses soldats lutteront pendant plus de deux siècles. Il ne faut pas demander aux archives et aux collections d'Espagne des documents pittoresques sur l'Afrique. C'est en soldats, en bâtisseurs de forteresses, que les Espagnols ont vu le pays algérien. Il faudrait

ainsi beaucoup d'imagination, de patience et de science pour se représenter la vie du préside de Bougie d'après le plan, daté de 1549, que Tiran nous a rapporté de Simancas¹. L'emplacement des murailles, des bastions et des portes se devine aisément, mais on chercherait en vain, sur le croquis, l'indication des logements de la troupe ou la moindre figuration du pays environnant. Aux documents



Fig. 3. — Siège d'Alger par Charles-Quint, 1541.

(Bibliothèque d'Alger.)

espagnols les plus précis manquent toujours les allures et la poésie de la vie. Une vue d'Oran, datée de 1786, assez exacte dans l'ensemble, nous en offre l'exemple. On y reconnaît vers l'Ouest, le port bien abrité de Mers-el-Kébir, où des vaisseaux font relâche. L'indication des châteaux qui protègent la ville comme autant de forts détachés ne fait pas défaut. La situation du château de Santa-Cruz sur son piton rocheux apparaît avec toute la netteté désirable. Mais le dessin est d'une gaucherie évidente. Il ne s'agit là que d'un croquis schématique.

1. Esquer, *ob. cit.*, n° 13.

L'Italie n'a que des rapports assez lointains avec l'Algérie. Au Moyen Age, sans doute, ses marchands venaient nombreux dans les escales du Maghreb, mais, probablement à la suite des expéditions espagnoles du xvi^e siècle, ils ont déserté les ports nord-africains. Des Génois ont obtenu de l'Espagne l'exploitation des pêcheries de corail de Tabarca, petit îlot au voisinage de la frontière tunisienne. Les Florentins essaieront vainement de substituer là leur exploitation à celle des Génois. Les tentatives répétées des Médicis à ce sujet échouèrent régulièrement. En 1607, les galères toscanes s'emparèrent de Bône sans difficulté sérieuse, pillèrent et incendièrent la ville. Une gravure contemporaine donne à l'événement un aspect grandiose qui ne peut, de toute évidence, correspondre à la réalité historique.

La France, de bonne heure, s'est intéressée aux affaires du Maghreb central. Vers le milieu du xvi^e siècle, se fonde le Bastion de France, au voisinage de La Calle. Ruiné une première fois, le Bastion est relevé au début du xvii^e siècle par l'étrange et célèbre Sanson Napollon. En 1664, le duc de Beaufort s'empare de Djidjelli. En 1682 et en 1683, Duquesne bombarde Alger. Evidemment ce ne sont pas là des événements qui relèvent de la très grande histoire. Il y aurait une certaine témérité à affirmer, à la suite de discours officiels, que les rapports de la France avec les pays barbaresques ont préparé, deux ou trois siècles à l'avance, notre établissement en Algérie. Il n'en reste pas moins vrai que ces événements ont attiré l'attention, en France, sur le monde africain, et que cela nous a valu, dans le domaine iconographique, une série de documents d'un intérêt réel, notamment sur la ville d'Alger.

* * *

Cette dernière ville tient, dans les préoccupations européennes, une toute autre place que les points secondaires du littoral algérien dont nous avons, jusqu'ici, évoqué le rôle. Alger inquiète l'Europe par les raids incessants de ses corsaires. Vainement les Espagnols essaieront de s'emparer de la place. Trois de leurs expéditions échouent au xvi^e siècle et la dernière, celle de 1541, est conduite par Charles-Quint lui-même. Une seule fois, au xvii^e siècle, en 1601, l'Espagne renouvellera la tentative. La flotte de Jean-André Doria, se contentera, cette année-là, de paraître au large d'Alger. Au xviii^e siècle, en 1775 avec O'Reilly, en 1783 et 1784, avec Don Angelo Barcelo, l'Espagne échoue encore devant la ville. Qu'à ces expéditions malheureuses on ajoute des bombardements comme ceux de 1682 et 1683 effectués par Duquesne, de 1815 et 1824 exécutés par les Anglais, et l'on comprendra facilement que, plusieurs siècles durant, Alger ait attiré sur elle l'attention européenne. Par suite, sans

se laisser, on multiplie en Europe, les représentations de la ville blanche des corsaires.

A suivre, dans l'ordre chronologique, la succession de ces « vues » d'Alger on voit peu à peu la fantaisie perdre ses droits, au profit de l'exactitude. Dans l'ensemble les progrès sont indéniables. Au xvi^e siècle, la représentation courante d'Alger, banale peut-on dire, est celle que popularisent les éditions successives de l'atlas de Braun. Des erreurs criantes y éclatent. On les retrouve dans

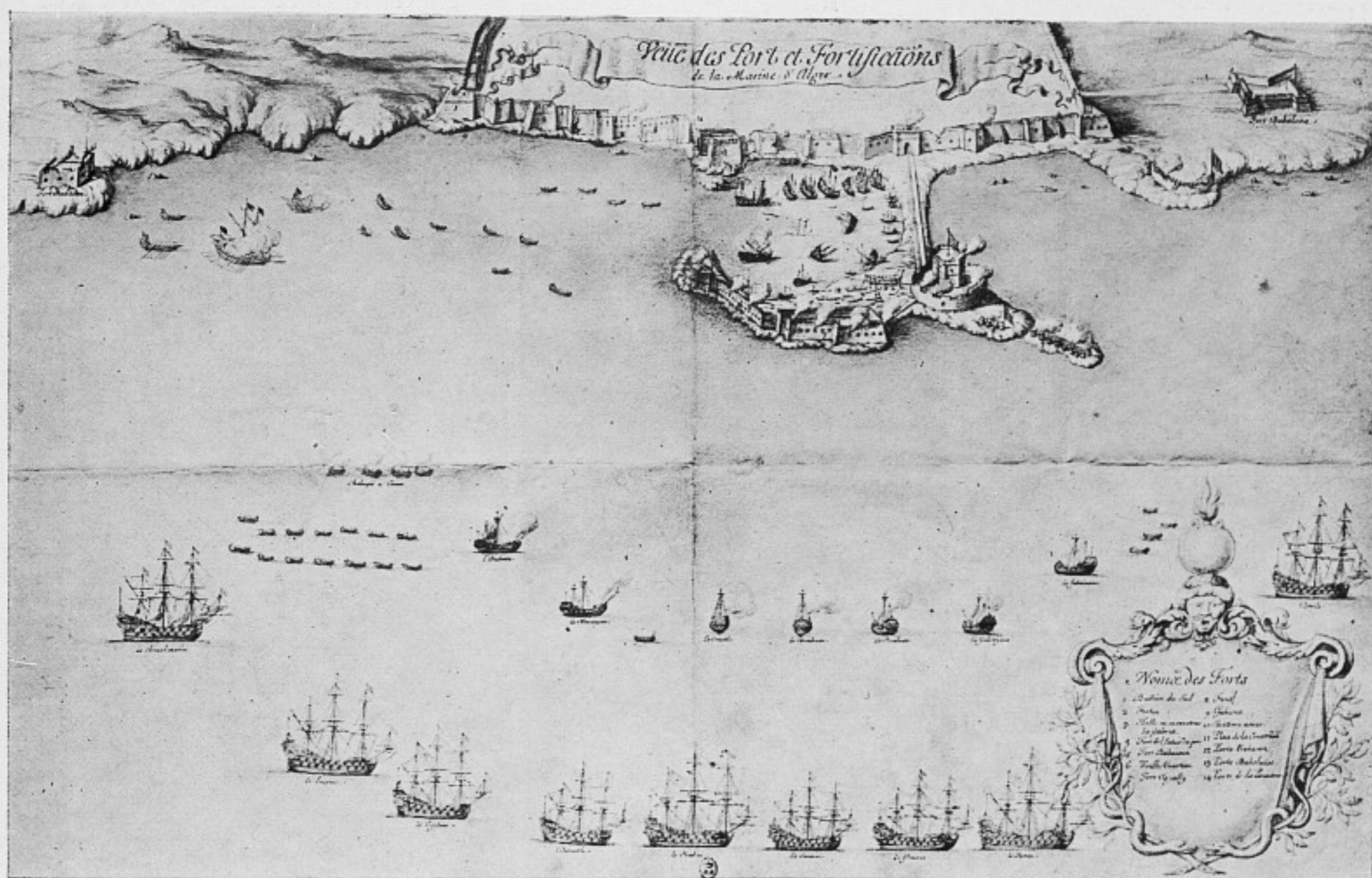


Fig. 4. — Alger. Vue du port et des fortifications de la marine.

(Bibliothèque d'Alger.)

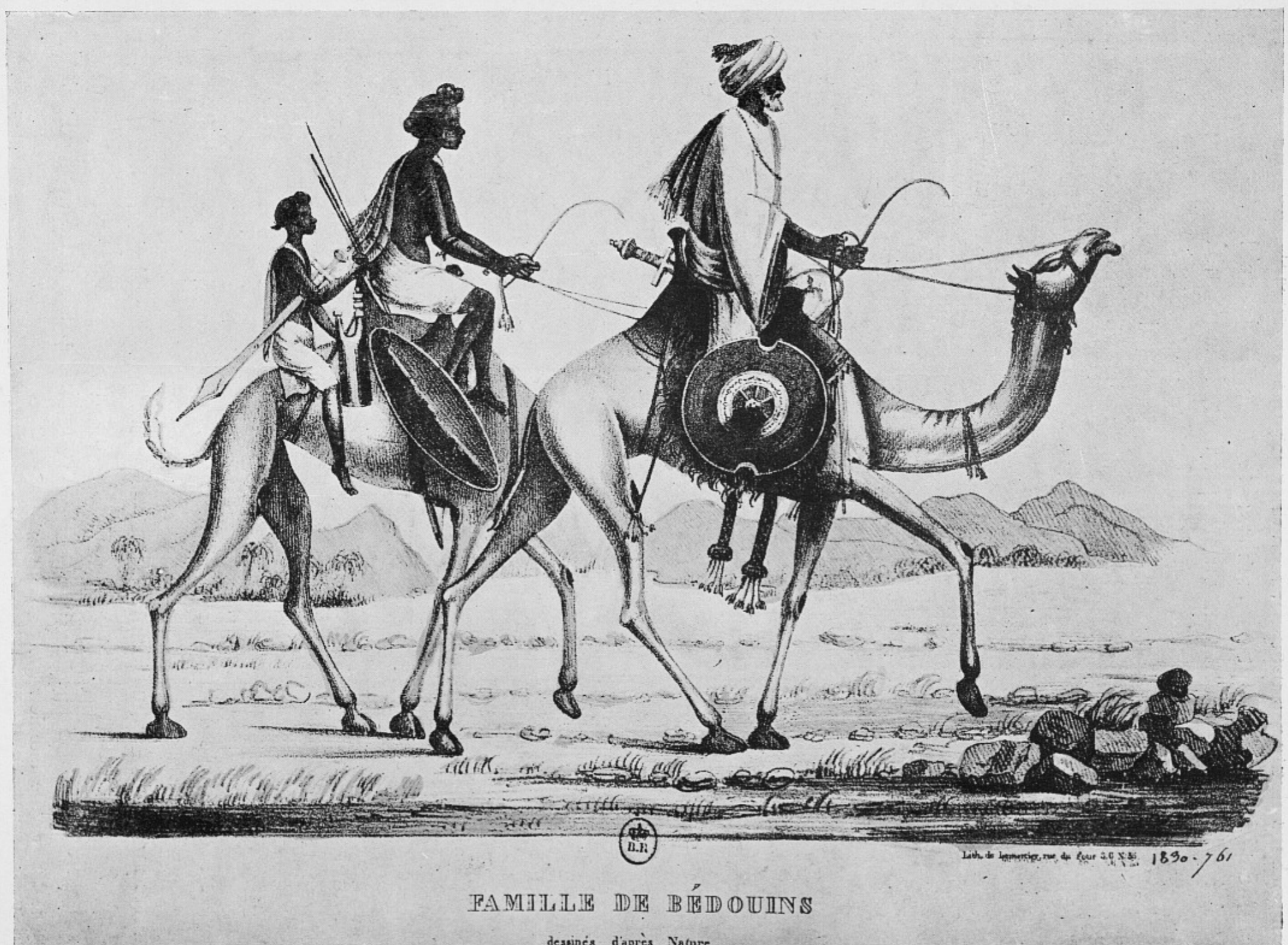
tous les plans, toutes les « vues » que nous a laissés le xvi^e siècle. La gravure que nous reproduisons, tirée d'un ouvrage de Séb. Munster, paru à Bâle en 1541, représente ou du moins prétend représenter l'attaque de la ville par Charles-Quint. Tous les détails fournis sont d'une étonnante fantaisie. C'est par l'Ouest, non par l'Est, que l'empereur a attaqué la ville. L'îlot rocheux du « Pignon » jadis occupé par les Espagnols, emporté par Barberousse en 1529, avait été presque aussitôt rattaché par une digue à la terre ferme. La gravure bâloise ne tient aucun compte de ce changement si important. Que dire, en outre, de ces remparts de la ville analogues aux murailles flanquées de tours

des burgs rhénans ! Les vues du xvii^e siècle, si l'on excepte les dessins très fantaisistes de Widman, sont, en général, plus soucieuses de la réalité. L'estampe de la Bibliothèque nationale de Paris intitulée *Veüe des ports et fortifications de la marine d'Alger* présente un intérêt de premier ordre. Elle fut dessinée, en 1683, au cours même de l'expédition de Duquesne. Elle a, par suite, la valeur d'un dessin exécuté d'après nature. Le port, le môle, les remparts, les forts détachés de la ville, apparaissent là esquissés et mis en place avec maîtrise. Une autre « vue » du xvii^e siècle parmi tant d'autres, mérite de retenir notre attention. Il s'agit d'une gravure exécutée par le Hollandais R. Nooms. Autant qu'on en peut juger le tracé paraît exact. L'auteur aura, sans doute, dessiné son croquis du pont d'un de ces navires chargés de toiles et de draps que la Hollande envoyait si fréquemment, au xviii^e siècle, vers les pays du Levant. La valeur de cette vue d'Alger vient surtout, nous semble-t-il, de l'éclat laiteux des maisons que fait encore valoir le contre-jour. C'est bien là, à ne s'y pas tromper, la ville des corsaires et la cascade blanche de ses maisons.

Ainsi, dès le xvii^e siècle, la physionomie d'Alger apparaît avec netteté au travers des documents iconographiques. Le xviii^e siècle apportera des précisions nouvelles, mais ce seront là simples retouches à un tableau dont l'ensemble était déjà connu.

* * *

Alger, avant 1830, est une porte entre-baillée sur ce monde musulman d'Afrique du Nord, alors à peu près inconnu. Autant que ses murailles, son mouillage ou les terrasses de ses maisons, il nous plairait de voir ses habitants, non pas les captifs chrétiens, mais les musulmans eux-mêmes. Nos renseignements à ce sujet sont malheureusement insuffisants. Derrière les murs d'Alger l'imagination européenne a construit un monde fantaisiste qui s'apparente beaucoup plus au milieu des *Mille et une Nuit* qu'au simple domaine de la réalité. L'iconographie historique est là d'une rare inexactitude. Les documents mis à jour sont, à ce point de vue, caractéristiques. Tout, ou presque tout, ce que nous indique l'iconographie relève de la plus pure fantaisie depuis le corsaire aux allures de bandit péloponésien, jusqu'aux femmes mauresques dont l'imagerie allemande multiplie les portraits. Dans une gravure française relative à l'expédition de Djidjelli, les indigènes sont coiffés de plumes comme les Indiens des Grands Lacs. L'Europe entière est ainsi logée à pareille enseigne. De même que Widman a planté au milieu de ses cités barbaresques des forêts de minarets hauts comme des flammes, les artistes d'Europe peuplent la ville des corsaires de personnages dessinés et vêtus au gré de leur imagination capri-



FAMILLE DE BÉDOUINS

dessinés d'après Nature

Fig. 5. — Scitiaux fils. *Famille de Bédouins.*
(Bibliothèque d'Alger.)

cieuse. Sans doute les croquis de Wolfgang ont un accent de vérité. Mais là, comme ailleurs, l'exception confirme la règle. A la veille de la conquête française, l'Europe ignore tout, ou presque tout, de la population algéroise. Que dire du reste du pays ! En dehors des villes à minarets et à dômes, au milieu de déserts barrés de montagnes, les contemporains de Charles X peuvent de bonne foi se représenter la vie indigène sur le modèle de cette famille de



Fig. 6. — Th. Leblanc. *Etude pour le combat de l'Habra*, 1835.
(Bibliothèque d'Alger.)

Bédouins « dessinés d'après nature », dont nous donnons ici même, sans commentaire, la reproduction¹.

* * *

De la conquête d'Alger à la fin de la guerre contre Abd-el-Kader, l'Algérie est avant tout le domaine de l'Armée d'Afrique. Que l'on ne dise pas qu'à mettre ainsi l'armée au premier plan on fausse l'histoire. Il y a des vérités peut-être élémentaires qu'il est indispensable de rappeler de temps à autre. On risquerait, sinon, de les oublier. On ne croit donc pas inutile de dire ici que

1. La gravure date de 1830.

l'armée d'Afrique a fait, avant les colons, l'Algérie française, ce sont là des titres qu'il y aurait injustice à laisser dans l'ombre. Sur ce grand sujet les documents iconographiques sont d'une merveilleuse précision. A les parcourir dans leur succession chronologique, on s'attarde encore quelque temps, avec la prise d'Alger, et durant la période de l'occupation restreinte, en bordure de la mer, mais bientôt commence la marche vers l'intérieur, à travers un pays immense.



Fig. 7. — Raffet. « *Nous civiliserons ces gaillards-là.* »
(Bibliothèque d'Alger.)

Les multiples aspects de la conquête totale s'esquissent avec une netteté magnifique. Voici les départs des troupes, officiers en tête, les marches harassantes qui disloquent les colonnes, les combats à l'improviste, alors que les roues des voitures s'enfoncent dans le sable, que les chevaux se cabrent et que tournoient les cavaliers arabes. Voici les apparitions blanches des villes au terme de l'étape, dans un pays d'oliviers analogues à ceux de Provence, les montagnes qu'il faudra escalader, à la poursuite d'un ennemi en fuite incessante, à travers les pistes, les lits desséchés des rivières et les forêts dominantes. Voici les chefs, les soldats de

Charles X, les troupiers du Second Empire... Et de l'autre côté de la Méditerranée, voici les images populaires où l'histoire d'Afrique prend des allures de carnaval, où les événements se déforment comme les contours de ces pierres que l'on jette dans l'eau d'un bassin. Entre toutes les lithographies, toutes les aquarelles, tous les dessins, tous les tableaux, le choix s'avère presque impossible. On ne saurait distinguer ici les documents les plus significatifs, les plus riches d'histoire sans courir le risque de se tromper. Essayons tout de même.

*
* *
*

Chaque fait notable de l'histoire algérienne entre les dates de 1830 et de 1847, c'est-à-dire chaque événement militaire, nous a laissé de multiples souvenirs iconographiques. Sur la prise d'Alger, on dispose, comme il fallait s'y attendre, d'une documentation très abondante. A chaque épisode de l'expédition il serait possible de réserver un large commentaire. Bornons-nous à examiner les deux gravures reproduites dans cet article. La première représente le camp de Sidi-Ferruch que domine la butte de la Torre Chica. L'auteur, un officier de l'expédition, indique à droite et gauche, les barques et les navires de la flotte. Le camp est en voie d'installation. Le soldat n'a peut-être pas encore édifié « ces petites baraques de branches et de feuillages » où le vin ne devait pas manquer¹ et Hennequin de Nantes n'a sans doute pas installé, dès cet instant, sous la toile à voile, son café-restaurant « où les amateurs de bonne chère pouvaient se croire chez Tortoni²... » Les travaux du génie commencent à peine, tout trahit, dans le dessin, le désordre habituel des premiers jours. Les fusils sont formés en faisceaux. Des chevaux dételés sont encore auprès du fourgon qu'ils ont amené. Le palmier de l'arrière-plan, les dromadaires, les indigènes accroupis donnent au tableau sa couleur locale. Au milieu du va-et-vient des uniformes se dressent, au loin, les tentes blanches, premières maisons d'une ville éphémère et pittoresque. Voilà donc pris sur le vif un détail exact de la grande expédition. En fait, l'iconographie, constamment, nous montre les événements d'Algérie sous un double aspect, un aspect de vérité, tout d'abord, et le croquis du camp de Sidi-Ferruch est à ce point de vue un exemple significatif; un aspect de fantaisie, de liberté, d'invraisemblance et d'inexactitude où se complait l'imagerie populaire.

La seconde reproduction que nous donnons, à propos de la prise d'Alger, est justement une lithographie populaire. Elle représente l'entrée de l'armée

1. Esquer, *op. cit.*, p. 21.

2. *Ibid.*, p. 21.

française dans la ville conquise. Le défilé s'organise comme à la parade. Avec leurs bonnets à poils, les soldats semblent échappés de l'épopée napoléonienne. Derrière quelques croupes de terrain où poussent de rares palmiers, s'enlève le panorama de la ville que surmontent des minarets et des donjons crénelés. Inutile de démontrer, avec preuves à l'appui, l'in vraisemblance complète de la gravure. Il est simplement curieux de constater, sur un exemple choisi entre mille, la déformation étrange que l'imagerie populaire fait subir à la réalité. Constam-

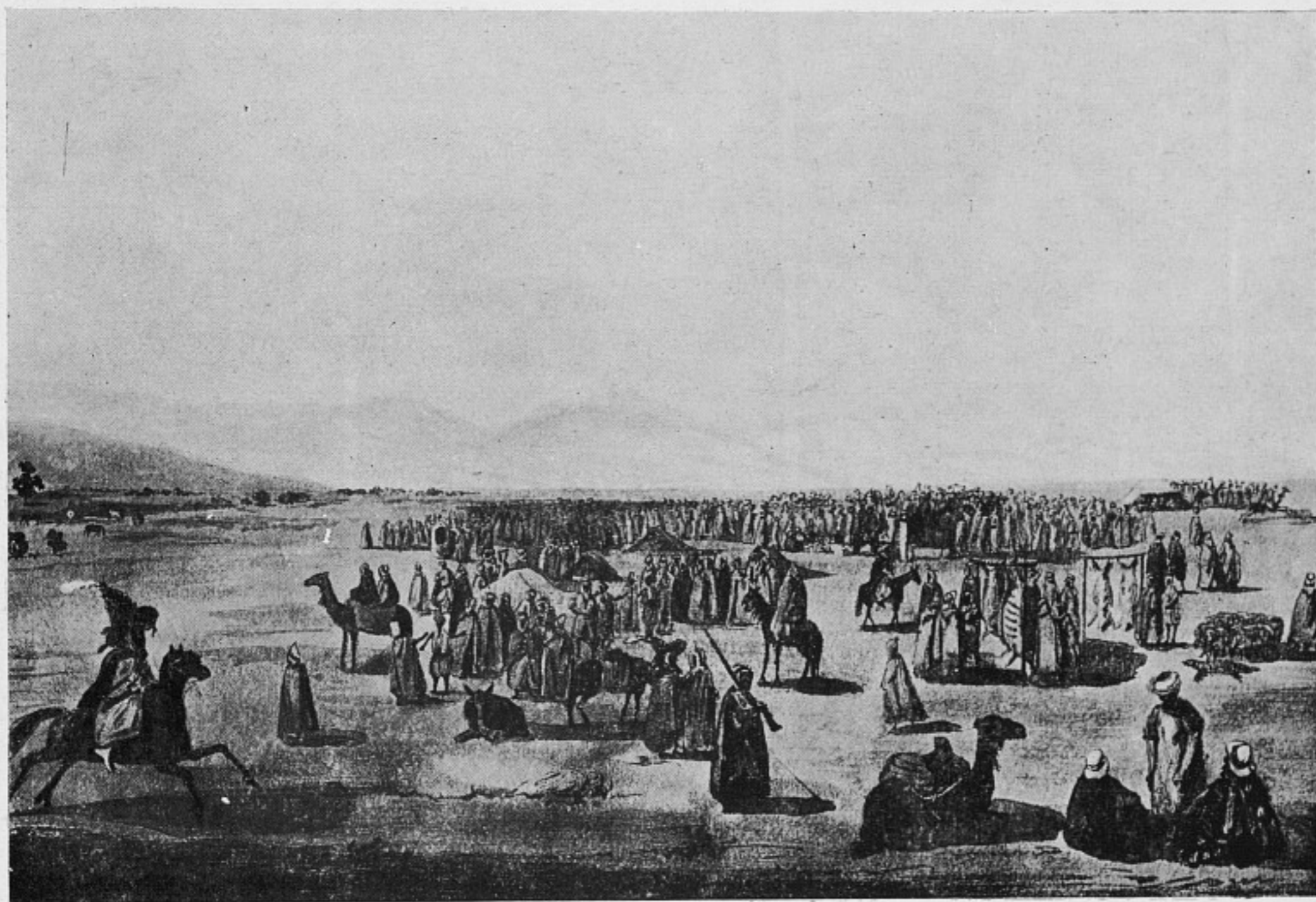


Fig. 8. — Th. Leblanc. *Le marché de Boufarik*, 1836.
(Bibliothèque d'Alger.)

ment on nous parle, à propos de la conquête de l'Algérie, de l'opinion publique française, de son rôle obscur sur la marche des événements. Dans ces conditions il n'est pas sans intérêt de noter que c'est au travers de ces « images d'Epinal » bariolées que le public s'est représenté, en France, le drame de la conquête algérienne.

La prise de Bône, les deux expéditions de Constantine, la bataille d'Isly, la reddition d'Abd-el-Kader, et nous citons ces événements entre cent autres, fourniraient matière à des commentaires iconographiques d'un réel intérêt. Nous les laisserons cependant dans l'ombre, faute de place tout d'abord, et parce

qu'il nous semble possible, dans le domaine si riche de l'iconographie, de dégager des faits d'une portée autrement large que la simple histoire anecdotique de notre conquête.

* * *

Au premier plan des événements algériens s'agite la foule des chefs de l'armée

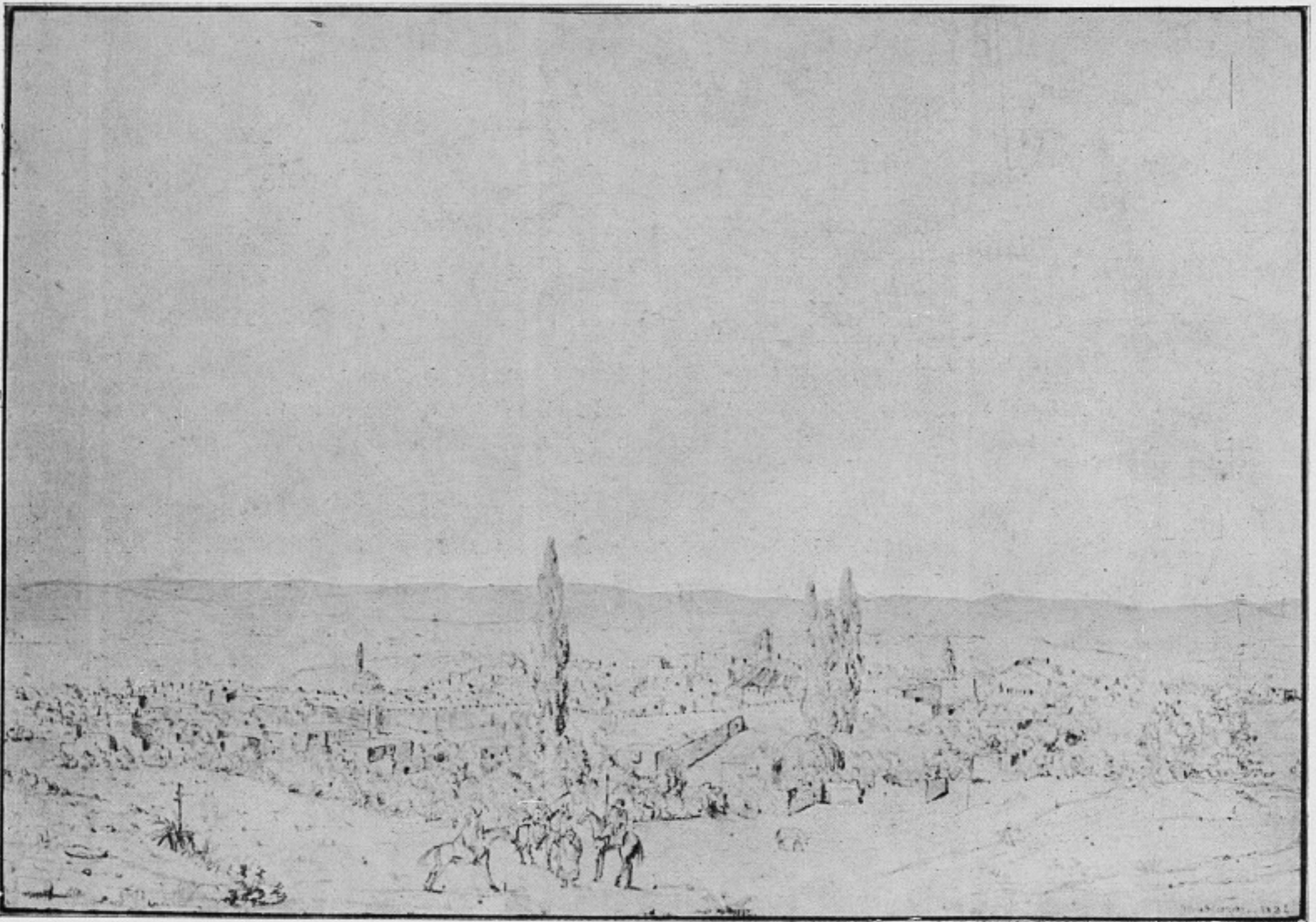


Fig. 9. — Mascara, 1834.

d'Afrique. Dans les galops des charges, dans les revues, dans les mêlées, ils apparaissent à la place d'honneur. Le soldat est sans doute toujours à leurs côtés, sur ces images de la guerre d'Algérie, avec son haut képi, ses guêtres blanches et son énorme sac, mais la lumière se concentre assez rarement sur lui.

Rien de plus aisé que de faire connaissance avec l'état-major de la conquête. En rapprochant les innombrables portraits que nous avons conservés, on organise, pour son seul plaisir, un long défilé pittoresque des chefs militaires d'autrefois, dont les noms, distribués aux agglomérations nouvelles du pays algérien, sont demeurés prisonniers à jamais de la terre d'Afrique. Dans

la succession des uniformes rutilants de dorures, éclatants de couleurs, on note les apparitions du général Marbot, dont la corpulence s'encastre tant bien que mal dans les vêtements de la tenue réglementaire, les portraits de Bugeaud, la physionomie méditative et triste de Lamoricière. Faisons un sort particulier aux portraits du maréchal Bugeaud. Puisqu'il nous faut forcément choisir, son nom ne s'impose-t-il pas ? Le visage de Bugeaud diffère étonnamment d'un portrait à l'autre. Dans son tableau de la bataille d'Isly, Horace Vernet donne au maréchal le sourire de la victoire. Yvon lui fait froncer



Fig. 10. — Combat d'Houmiers (1836).

(Bibliothèque d'Alger.)

le sourcil comme dans un commencement de colère. Ducluzeau le représente dans une attitude de cérémonie. Daumier, dans une caricature, le gratifie d'un air comiquement furibond. Si l'on met les uns à côté des autres ces portraits de Bugeaud, la figure du grand vainqueur de l'Algérie prend brusquement un relief singulier. La vie semble à nouveau animer et modifier sa physionomie.

* * *

Il est malaisé d'évoquer la vie anonyme du soldat d'Afrique. Les dessins caricaturaux, malgré leur fantaisie, donnent sur l'existence de la troupe, une note assez juste. Laissons de côté les plaisanteries que suggère aux gens de

l'époque un soi-disant Orient de voluptés et de délices. A ces soldats penauds dont la caricature peuple ses productions, aux troupiers qu'elle arme généreusement, contre le soleil, du fusil-ombrelle, nous trouvons un autre réalisme qu'aux figures mélodramatiques d'Horace Vernet.

Les peintres, surtout les peintres officiels, voyaient les états-majors, les gestes et les actes des grands. Les soldats apparaissent dans leurs œuvres comme de simples figurants. Un officier de la conquête, Théodore Leblanc, qui devait trouver la mort sous les murs de Constantine nous a laissé des croquis prestement enlevés sur les types de l'Armée d'Afrique. Les études exécutées en vue de son tableau sur le combat de l'Habra nous donnent une idée de son habileté technique, mais, il faut bien le dire, son talent n'évoque que les apparences, l'uniforme, la silhouette du soldat d'Afrique. Il en est de même d'Horace Vernet qui prête aux soldats de ses tableaux des allures de pure convention. Il en va autrement de Raffet. Si l'on a la chance d'entrevoir la vraie figure du soldat de la conquête, c'est à son talent qu'on le doit, à son art d'une probe exactitude, à son sens merveilleux du mouvement. Raffet a le don inestimable de la vie. Il sait animer les formations massives des marches et des attaques. Il excelle à noter les petits détails, les incidents pittoresques. On connaît cette lithographie où il nous représente deux soldats déchargés de leur lourd fournement que des indigènes portent, à leurs côtés, comme des bêtes de somme. A l'arrière-plan, dans la poussière, sous le soleil, la colonne poursuit sa marche. Les indigènes plient sous le poids des bagages. Les deux privilégiés, libres de leurs mouvements, devisent et l'un de confier gravement à son compagnon en lui désignant les porteurs : « Nous civiliserons ces gaillards-là ». La scène est d'une cocasserie un peu cruelle, mais elle a un accent d'étonnante vérité. Grâce à Raffet, le soldat d'Afrique semble revivre son existence quotidienne.

* * *

Faut-il l'avouer ? Parmi toutes les gravures qu'il nous a été donné de consulter notre préférence secrète va à celles où s'évoque le pays algérien lui-même. Le cadre de ces actions militaires devient, à la longue, aussi intéressant que l'action elle-même. On ne se lasse pas d'examiner ces montagnes aux arêtes interminables, ces sols où la végétation apparaît en touffes rares, ces villes couronnées de minarets. La vue de Mascara qu'a dessinée un auteur anonyme, probablement un officier, porte la date de 1834, l'année qui précéda la prise de la ville par le maréchal Clauzel. Elle vaut surtout par la sincérité et l'exactitude. Derrière les peupliers grêles, la ville semble évoquer le terme



ENTRÉE DE L'ARMÉE FRANÇAISE
DANS ALGER (1830)

Lithographie

(Bibliothèque Nationale d'Alger.)

d'une étape. Les aquarelles de Dauzats sur le passage des Portes de Fer sont avant tout la mise en place d'un extraordinaire passage géologique. Au milieu des blocs énormes, découpés en surfaces sombres, l'eau de la rivière et les soldats du duc d'Orléans passent presque inaperçus. Mais le paysage le plus caractéristique est bien encore celui qui représente, ou veut nous représenter, le combat d'Houmers. Qui sait aujourd'hui qu'il fut livré le 10 février 1836 par les troupes de Clauzel, dans leur retraite sur Oran ? Ce petit fait-divers est déjà complètement oublié. Ajoutez qu'on ne connaît pas l'auteur du

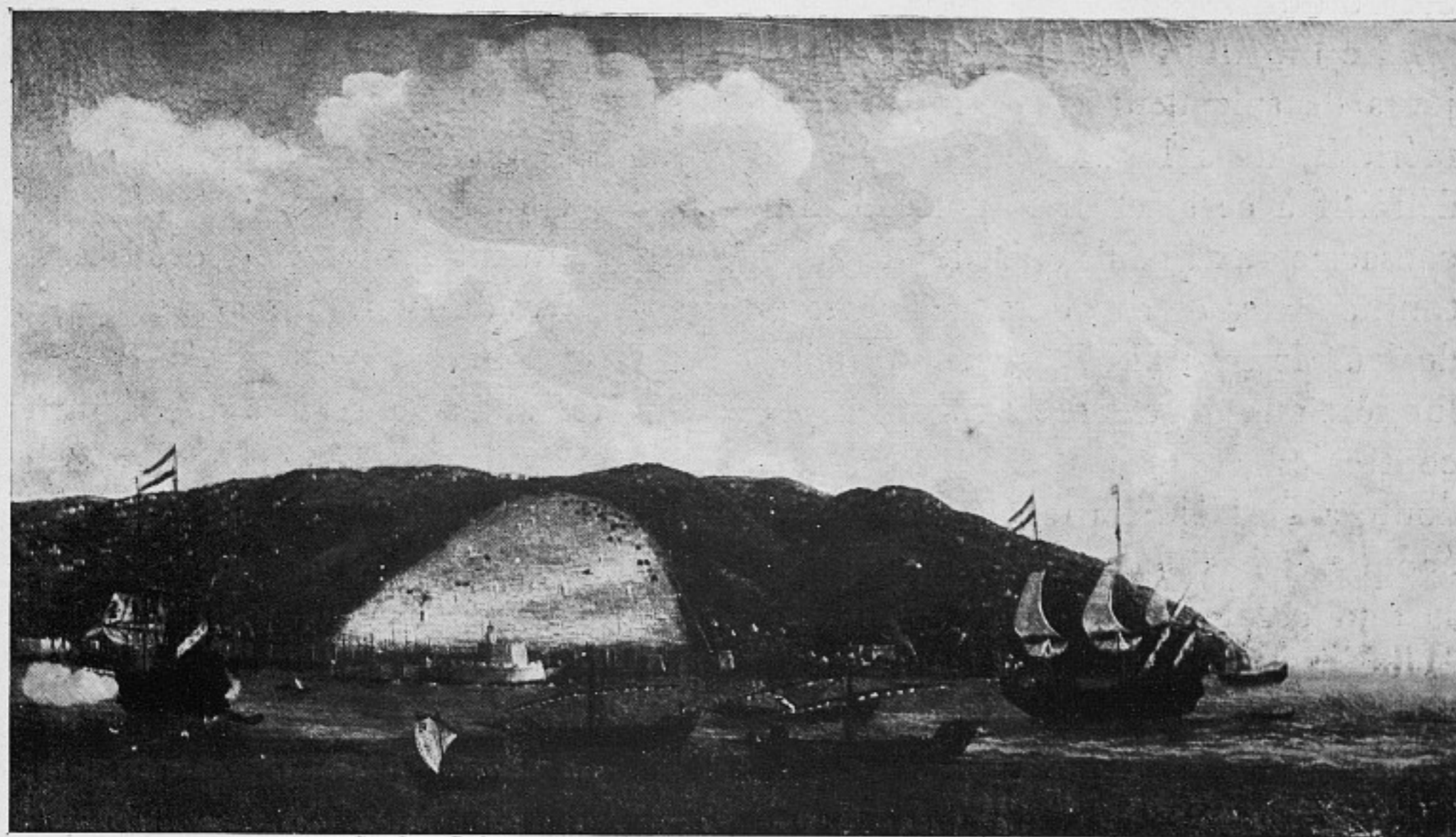


Fig. 11. — R. Nooms. *Vue d'Alger*.
(Bibliothèque d'Alger.)

tableau. Ce document iconographique nous apparaît ainsi dénué de toute personnalité. Dans le paysage immense qu'il représente, inondé de lumière, les soldats de Clauzel sont si bien perdus que leur colonne apparaît sur la crête qu'elle garde comme une légère traînée de végétation. Voilà justement le côté intéressant de ce document. Dans la lutte pour la prise de possession de l'Algérie nos soldats n'ont pas trouvé leur plus grand ennemi dans l'hostilité de l'indigène, mais dans le pays lui-même, obstacle sans cesse renaissant, avec ses distances, son manque de routes, son relief tourmenté, son climat dangereux. Il a fallu vaincre l'espace et c'est pourquoi le paysage algérien présente un tel intérêt aux yeux de l'historien qui veut revivre les étapes si lentes de notre conquête.

* * *

En 1847, Abd-el-Kader, qui avait tenu tête si longtemps à nos colonnes, se rendait au duc d'Aumale. Avec lui disparaissait du théâtre des luttes algériennes l'homme en qui s'était incarnée la résistance indigène. La personne d'Abd-el-Kader demeure vivante dans les multiples portraits que nous avons conservés; celui que nous devons au crayon de Pirou a l'avantage, sur tant d'autres, d'avoir été esquissé d'après nature, le 18 avril 1848, à bord du bateau qui transportait Abd-el-Kader en France.

Le monde indigène que l'émir avait un instant soulevé contre nous, aux jours de splendeur de sa fortune, n'a pas trouvé, semble-t-il, la place qu'il méritait, dans le domaine de l'iconographie. Avant de porter un jugement définitif à ce sujet, il importe de regarder les choses de près. Les tableaux consacrés aux grands épisodes de la conquête indiquent à profusion des masses tournoyantes de cavaliers indigènes ou des groupes de tirailleurs arabes armés de leur long fusil. L'aspect militaire de la société indigène est mis en pleine lumière aux dépens des autres. En pouvait-il être autrement alors que la lutte contre les Français dominait toutes les préoccupations? On reprochera sans doute à Devéria ses fadaïses sur la vie indigène, en retard d'un siècle sur son époque. Mais Devéria, heureusement, est un isolé. Delacroix, dira-t-on, a surtout peint des scènes marocaines. Chassériau a prêté beaucoup trop de ses rêves aux indigènes qu'il représentait, pour ne pas avoir faussé la réalité. Acceptons toutes ces critiques. Mais, à vrai dire, si l'image que les artistes nous ont laissée du monde indigène des débuts de la conquête nous paraît bien insuffisante, cela tient à d'autres causes. Tant bien que mal, en face de notre vie européenne, s'est maintenue, en Algérie, une vie indigène analogue à celle qu'a connue Delacroix ou qu'a aimée Chassériau. La réalité vivante d'aujourd'hui fait tort, sans que nous nous en rendions compte, à des documents iconographiques. Si l'humanité indigène qui s'agite dans les tableaux de la période 1830-1847 avait fait entier naufrage depuis lors, la poésie du passé, des choses mortes, transfigurerait à nos yeux, même l'immense toile, un peu conventionnelle, où Horace Vernet a essayé de fixer, dans le désordre pittoresque de la *Prise de la Smala*, l'étrange capitale errante de l'Emir.

* * *

Après la défaite d'Abd-el-Kader l'armée d'Afrique ne resta pas l'arme au pied. Elle fit, dans les Kabylies, connaissance avec une guerre de montagne particulièrement pénible. Mais le rôle de l'armée d'Afrique n'a plus la même

importance qu'autrefois. L'œuvre militaire est plus qu'à moitié achevée. Dans les bureaux arabes, la tâche de l'officier cesse d'être exclusivement militaire pour devenir surtout administrative. Détail symptomatique : à parcourir les documents relatifs à cette période, dans l'ouvrage de M. Esquer, on s'évade peu à peu du monde militaire, les portraits de civils se font de plus en plus nombreux. Voici le défilé des personnalités algéroises d'autrefois, Berbrugger, l'infatigable chercheur d'inscriptions et de vieux documents, de Vialar, Arlès-Dufour... Voici même, en 1868, la photographie du groupe des *Francs-Tireurs d'Alger*. Une Algérie nouvelle se précise à nos yeux.

* * *

A vrai dire, cette Algérie française, par ses origines, remonte aux premiers jours de notre installation. Dès 1830, elle se constitue à côté du vieux monde musulman. Mais les débuts sont si modestes, si obscurs, qu'ils échappent aux contemporains dont l'attention s'hypnotise sur les pages brillantes de la conquête militaire. Des colons héroïques de la première heure, le *Voyage pittoresque dans la Régence d'Alger*, de Lessore et Wyld, publié en 1833, ne fera pas mention, de même l'*Algérie historique, pittoresque et monumentale*, dont Berbrugger assura, en 1843, la parution. Dans les planches de ces deux ouvrages classiques il n'y a pas eu place pour les colons et les civils, à côté des militaires et des indigènes.

En 1847, cette Algérie nouvelle fait encore pauvre figure, mais elle existe et ne cessera de grandir. Tant bien que mal, il est possible, de 1847 à 1871, d'en suivre les progrès et les changements. Mais il faut, pour cela, choisir les



Fig. 12. — Pirou. *Abd-el-Kader à bord du Minos*, 1847.
(Bibliothèque d'Alger.)

points d'observation. L'arrière-pays, avec ses montagnes abruptes, ses hauts plateaux steppiques, ses plaines littorales, que submerge à moitié l'eau des marécages, constitue un domaine hostile où la vie européenne ne s'insinue que très lentement. La plaine de la Mitidja est restée des années durant cette « infecte Mitidja » qui s'évoque si nettement dans les vues que Weindman nous a laissées sur Baba-Ali et ses environs. Le village de Boufarik, dont M. E.-F. Gautier a retracé dernièrement l'étonnante histoire, ne fut, pendant très longtemps, au milieu de la plaine humide, qu'un marché assez médiocre dont Théodore Leblanc nous a donné un croquis précis. Dans l'arrière-pays algérien, de toute évidence, l'histoire stagne et, en bien des endroits, le voyageur aurait pu y retrouver intacte l'Algérie du temps des Barberousse. Au contraire, le décor change avec rapidité dans l'enceinte des villes, tout particulièrement à Alger. C'est là qu'il faut observer, avant 1871, le phénomène colonial, si l'on veut en saisir la portée. Avec ses changements multiples, avec la construction de places et de rues à l'euro-péenne, avec l'écroulement de ses vieilles maisons et de ses remparts, Alger nous donne la meilleure image de cette Algérie nouvelle, en voie de formation, dont elle demeurera toujours le cœur vivant.

Il suffit pour entrevoir les transformations d'Alger d'observer la naissance de la Place Royale, au centre même de la ville. C'est là qu'autrefois, devant le Djenina, se sont rassemblées les bandes tumultueuses des raïs. Au début de notre conquête, quelques marchands avec leurs légumes et leurs ânes obstruaient à eux seuls complètement la vieille place indigène. En 1849, la place européenne est un large terre-plein où le lecteur familier avec la topographie de l'Alger contemporain pourrait reconnaître sans peine la place actuelle du Gouvernement. A l'arrière-plan, près de la mosquée blanche dont l'architecture avait retenu l'attention de Dauzats, se dresse la statue équestre du duc d'Orléans, inaugurée en 1846. Ce dernier détail n'achève-t-il pas de donner à la place son allure européenne ?

La Monarchie de Juillet avait déjà contribué à modifier la ville, à agrandir le port. Le Second Empire poursuivait cette œuvre. Il y eut, à Alger, comme dans les vieilles agglomérations urbaines de France, une crise d'« haussmannisation ». Le voyage de Napoléon III et de l'impératrice Eugénie coïncide avec la construction du long boulevard du front de mer, baptisé, à cette occasion, « Boulevard de l'Impératrice ». La gravure que nous reproduisons, empruntée au *Monde Illustré* de 1862, représente d'une façon plus ou moins fidèle la construction de la voie nouvelle qui devait entraîner la disparition des vieilles et pittoresques maisons à encorbellement.



Fig. 13. — Alger, Place royale.
(Bibliothèque d'Alger.)

*
* *

Progressivement l'Algérie nouvelle gagne du terrain sur le pays d'autrefois. Il s'ensuit des changements multiples dont la vie indigène subit le contre-coup. Nul ne s'est peut-être plus nettement rendu compte de ces transformations que le peintre Guillaumet. Son premier voyage en Algérie date de 1862. Tout de



Travaux exécutés à Alger pour la construction du boulevard de l'Impératrice. (Croquis de M. Léon-Roger.)

Fig. 14. — Léon Roger. *Construction du boulevard de l'Impératrice, 1862.*
(Bibliothèque d'Alger.)

suite il se prit de passion pour le Sud-Algérien. Biskra, Bou-Saâda, Laghouat, ces villes « situées en plein désert », comme on disait à l'époque, furent ses séjours préférés. C'est là qu'il peignit ses bergers nomades, ses fleuses indigènes, des intérieurs de terre battue, des maisons aux murs d'argile crue. Il avait retrouvé dans le Sud-Algérien l'Orient patriarcal et biblique qui avait enchanté ses devanciers, Delacroix, Chassériau ou Fromentin. Dans le Nord où grandissaient les villes neuves, au contraire, toute la poésie orientale était en train de

faire naufrage. A lire les *Tableaux algériens* de Guillaumet on comprend aisément les raisons de sa fuite vers le Sud, loin de notre civilisation européenne. Dans ses multiples voyages, le peintre avait eu l'occasion de noter les agrandissements du pays nouveau. « Bouira, écrit-il à propos d'un voyage qui devait l'amener d'Alger à Bou-Saâda, à travers la Kabylie, s'élève, s'agrandit, se peuple, avec une apparence de prospérité, une concurrence d'hôtels et de cabarets¹... » L'Algérie se couvre de chantiers, on construit des routes, on établit des voies ferrées. Mais le travailleur indigène, en se pliant aux besognes de la vie moderne, perdait « sa grâce et sa dignité natives ». Il n'avait plus l'allure magnifique d'un personnage de la Bible. « On ne se figure guère, note Guillaumet, Abraham sortant de sa tente pour faire du macadam² ». A Alger la démolition des vieux quartiers l'attristait profondément. La laideur de la ville moderne l'accablait. « Jour par jour, pierre à pierre, constate-t-il, croule la blanche cité, la Djezaïr des Arabes. Un vent de destruction emporte ses derniers vestiges, tandis qu'une vaste métropole, renaissant de tant d'éléments divers, fusionne en son rapide accroissement les débris de toutes les races, les matériaux de tous les pays, le présent avec le passé, l'ancien monde avec le nouveau³ ». Guillaumet a senti toute l'importance de ce pays qui naissait à la vie. On lui pardonnera de ne pas en avoir goûté le côté pittoresque.

FERNAND BRANDEL

1. Guillaumet, *Tableaux algériens*, Paris, 1888, in-4°, p. 86.

2. *Ibid.*, p. 85.

3. *Ibid.*, p. 316.